

Jacques Rancière
EL TIEMPO DEL PAISAJE
LOS ORÍGENES DE LA REVOLUCIÓN ESTÉTICA
akal

Akal
LOS CAPRICHOS **15**

Diseño interior y cubierta: RAG

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original..

Título original:

Título original: *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com
facebook.com/EdicionesAkal

 @AkalEditor

ISBN: 978-84-460-5431-3

Jacques Rancière

El tiempo del paisaje

Los orígenes de la revolución estética

Traducción de
Francisco López Martín



En 1790, Kant introdujo el arte de los jardines en las bellas artes y las escenas de la naturaleza libre, desencadenada, en la filosofía. El mismo año, Wordsworth veía señales de la revolución en los caminos y riberas del campo francés, al tiempo que Burke denunciaba a los *levellers* revolucionarios que aplicaban a la sociedad la simetría de los jardines a la francesa.

Así pues, el paisaje es bastante más que un espectáculo agradable a la vista o que eleva el espíritu. Es una forma de unidad de la diversidad que altera las reglas del arte y metaforiza la armonía o el desorden de las comunidades humanas. En este brillante ensayo, Rancière nos guía por un siglo de debates sobre el arte del paisaje, en una reflexión sobre esta revolución de las formas de la experiencia sensible en la que pone de relieve el sentido político de las mismas.

> «El desafío, por supuesto, no es sólo estético, y lo que constituye el interés y el encanto de este ensayo proviene de la lectura política que Jacques Rancière ofrece de obras sobre el arte de los jardines y de poemas que exaltan la Revolución francesa» (Jean Lacoste)

Jacques Rancière es uno de los más destacados representantes del pensamiento francés contemporáneo. Profesor emérito de Filosofía de la Universidad de París VIII (Vicennes - Saint-Denis), ha centrado su trabajo en los ámbitos de la política y de la estética.

A la memoria de mi madre

Advertencia

Sin duda es necesario aclarar el propósito del título de este libro. El tiempo del paisaje que aquí se considera no es aquel en el que se empezó a describir en poemas o a representar en paredes jardines floridos, montañas majestuosas, lagos serenos o mares agitados. Es el tiempo en el que el paisaje se convirtió en un objeto específico de pensamiento. Ese objeto de pensamiento se constituyó a través de disputas sobre el diseño de jardines, descripciones de parques adornados con templos al estilo antiguo o con humildes senderos forestales, relatos de viajes por lagos y montañas solitarias, o evocaciones de pinturas mitológicas o rústicas. Por lo tanto, este libro seguirá los desvíos concretos de esas historias y querellas. Pero lo que se forma a través de ellas no es simplemente el gusto por un espectáculo que encanta a los ojos o eleva el alma. Es la experiencia de una forma de unidad de la diversidad sensible capaz de modificar la configuración existente de los modos de percepción y los objetos de pensamiento. El tiempo del paisaje es el tiempo en el que la armonía de los jardines paisajísticos o la desarmonía de la naturaleza salvaje contribuyen a transformar los criterios de belleza y el propio significado de la palabra *arte.* Esa transformación entraña otra que afecta al significado de una noción fundamental, tanto en el uso común del lenguaje como en la reflexión filosófica: la de naturaleza. Pero no se puede tocar la naturaleza sin tocar la sociedad, que se supone que obedece sus leyes. Y el tiempo del sabio es también el tiempo en que la feliz organización de la sociedad toma prestadas sus metáforas de la armonía de los campos, los bosques o los cursos de agua.

En las sociedades occidentales, ese tiempo puede localizarse con bastante precisión. Coincide con el nacimiento de la estética, entendida no como una disciplina particular sino como un régimen de percepción y pensamiento sobre el arte. Pero también es contemporáneo de la Revolución francesa, entendida no como una sucesión de transformaciones institucionales más o menos violentas, sino como una revolución en la idea misma de lo que vincula a una comunidad humana. Por lo tanto, es también el momento en

que la conjunción de esas dos transformaciones revela, de forma más o menos confusa, un horizonte común: el de una revolución que ya no se refiere simplemente a las leyes del Estado o a las normas del arte, sino a las formas mismas de la experiencia sensible. Esa revolución ha estado durante mucho tiempo en el centro de mi trabajo y, en particular, del libro que publiqué en 2011, *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*. En ese momento reuní catorce escenas significativas, desde la evocación, en la década de 1760, de una estatua antigua en ruinas hasta la descripción del interior de la casa de unos arrendatarios pobres en la década de 1930. Pero también había yo señalado que esa lista era susceptible de crecer. El presente libro puede considerarse una de esas expansiones, otra de esas escenas que permiten percibir la génesis y las transformaciones de un régimen del arte, pero también del mundo común sensible que dibuja. Y este «tiempo del paisaje» ocupa naturalmente su lugar en la red de temporalidades artísticas y políticas de las que he tratado, en *Les Temps modernes,* de dibujar algunas figuras[1].

---

[1] Cf. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, París, Galilée, 2011, y *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, París, La Fabrique, 2018 [ed. cast.: *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, trad. M. A. Manrique y H. Marturet, Valencia, Shangrila, 2014, y *Tiempos modernos: ensayo sobre la temporalidad en el arte y la política*, trad. M. Manrique, Valencia, Shangrila, 2012].

I.

Un recién llegado a las bellas artes

> La pintura, segunda especie de las artes figurativas, que presenta la *apariencia sensible* estéticamente ligada a las Ideas, podría incluir, en mi opinión, el arte de la bella reproducción de *la naturaleza* y el de la bella *disposición* de sus productos. El primero sería la *pintura propiamente dicha*; el segundo sería el *arte de los jardines*[1].

Así fue como Kant introdujo en 1790 a un recién llegado en la clasificación de las bellas artes: el arte de los jardines, que consiste en la «bella disposición» de los productos de la naturaleza. Era la confirmación de un reconocimiento que ya habían afirmado varias obras importantes de la época. En 1770, Thomas Whately publicó en Londres sus *Observations on Modern Gardening (Observaciones sobre la jardinería moderna*). La obra se tradujo al francés el año siguiente. Nueve años más tarde, se publicaron simultáneamente en alemán y francés los cinco volúmenes de *Theorie der Gartenkunst* (*Teoría del arte de los jardines*) de Christian Cay Lorenz Hirschfeld. Y, en 1782, Jacques Delille plasmó las nuevas teorías en su poema *Les Jardins* (*Los jardines*), compuesto por cuatro cantos y destinado a tener un éxito duradero. Fue Whately quien definió el arte de los jardines como «el arte de disponer los objetos de la naturaleza de la manera más perfecta». Y fue él quien, en la primera frase de su introducción, proclamó el reciente ennoblecimiento de ese arte: «El arte del diseño de jardines, por la perfección a la que ha llegado últimamente en Inglaterra, merece un alto lugar entre las artes liberales»[2].

Lo importante es saber en qué consisten esa novedad y esa perfección. La declaración era de veras sorprendente para los conocedores. Desde hacía dos siglos, se habían publicado numerosas obras sobre el arte de la jardinería. Y algunas recordaban su antigüedad evocando el vergel de Alcínoo, descrito en el séptimo canto de la *Odisea*, los míticos jardines colgantes de Babilonia y las villas romanas descritas en dos cartas muy citadas de Plinio el Joven. En tiempos más recientes, el Jardín de Venus, celebrado en *Hypnerotomachia Poliphili (El sueño de Polifilo),* y el Jardín

del Edén, cantado por Milton, habían alimentado muchas imaginaciones, y la cultura de los eruditos italianos había inspirado las sofisticadas arquitecturas de los jardines simbólicos. En el siglo XVII, poetas y viajeros había admirado los prodigios realizados por Salomon de Caus en Heidelberg para el elector palatino o por Le Nôtre en Versalles para el rey de Francia. La disposición de parterres de bordado, *cabinets de verdure,* cuadros de césped, pórticos o laberintos había quedado plasmada e ilustrada por extenso desde que Daniel Loris publicó en Ginebra, en 1629, *Le Trésor des parterres (El tesoro de los parterres).* Y el arte de la jardinería parecía estar celebrando su perfección ya en 1709, año en el que Dezallier d'Argenville publicó *La Théorie et la pratique du jardinage (Teoría y práctica de la jardinería),* una obra enciclopédica cuyo título completo prometía nuevos diseños para «parterres, bosquetes, cuadros de césped, salones, galerías, pórticos y celosías, terrazas, escaleras, fuentes y cascadas», así como explicaciones sobre «la manera de arreglar un terreno, de cortarlo en terrazas, de trazar y ejecutar toda clase de diseños según los principios de la geometría, y el método de criar en poco tiempo todas las plantas adecuadas para los bellos jardines, y también de encontrar agua, de conducirla a los jardines y de construir en ellos estanques y fuentes, con observaciones y reglas generales sobre todo lo que concierne al arte de los jardines». Se podría concluir que la perfección alcanzada de ese modo desmiente la novedad reivindicada por Whately setenta años después. Pero tal conclusión ocultaría la esencia del problema. Porque se trata precisamente de la cuestión de lo que se entiende por las palabras *arte* y *perfección.* Lo cierto es que, mientras prometía tantas maravillas, Dezallier d'Argenville no se preocupó de que el arte de Le Nôtre y sus emuladores fuera reconocido entre las bellas artes. Por el contrario, sólo cuando esa ciencia de los parterres, cuadros de césped, laberintos, canales y pórticos había caído en el descrédito, Whately –y Kant después de él– lo eleva a esa dignidad.

Esta aparente paradoja nos enseña algo esencial: la dignidad de un arte es algo distinto a su perfección formal. Lo que llamamos arte en general es la habilidad que ejecuta una voluntad dando forma a una materia. El ingenio de la concepción y el virtuosismo de su ejecución son una cosa en la que se reconoce la perfección adquirida en el ejercicio de una habilidad. Otra cosa es saber qué objeto producen y para qué. Sólo eso definía tradicionalmente

la excelencia del arte practicado. Así se distinguían las artes liberales de las artes mecánicas o industriales. Estas últimas producían objetos que satisfacían las necesidades humanas. Las artes liberales proporcionaban placer a aquellos cuya esfera de existencia se extendía más allá del mero círculo de las necesidades. Para convertirse en un arte liberal, al arte de los jardines no le bastaba simplemente con aportar más ciencia a sus logros. Tenía que separar sus fines de los dos tipos de necesidades que normalmente satisface el cultivo de las plantas: el uso médico y el uso alimentario. Se distanció fácilmente de la tradicional colección de plantas para uso medicinal y del huerto, destinado a la cocina. Por otra parte, mantuvo durante mucho tiempo sus vínculos con el vergel, donde lo útil guardaba estrecha relación con lo agradable. Estudios recientes han recordado que los famosos jardines de la Villa Lante en Bagnaia, arquetipos del jardín renacentista italiano, dieron lugar a una intensa producción de frutos[3]. Por su parte, John Parkinson recordaba a los lectores de su libro *Paradisi in sole. Paradisus terrestris* (*Paraíso bajo el Sol. Paraíso terrenal*), publicado en Londres en 1629, que las plantas del Jardín del Edén no sólo servían de alimento, sino que también daban placer a la vista. Y, en el frontispicio del libro, vides, manzanos, piñas y palmeras datileras comparten el escenario del paraíso terrenal con tulipanes, claveles, ciclámenes y fritillarias.

La magnificencia arquitectónica de los jardines de Le Nôtre había cortado el nudo que unía el arte de las perspectivas y de los parterres de bordado con el cultivo de los árboles frutales. Pero el alejamiento de la utilidad no fue suficiente, como tampoco la perfección del diseño de jardines, para brindar a este arte un lugar entre las artes liberales. Pues la excelencia que separaba a estas últimas de las artes industriales no se medía únicamente por el placer que el talento del arquitecto proporcionaba a las personas de más alto rango. Las artes liberales habían tomado en el siglo XVIII el nuevo nombre de bellas artes. Para alcanzar el rango de las bellas artes, un arte dado no sólo debía proporcionar un placer refinado a las personas de calidad. También debía satisfacer un criterio autónomo de belleza produciendo un placer específico, nacido de la imitación de la naturaleza. «La Naturaleza, es decir, todo lo que es, o que podemos concebir fácilmente como posible, es el prototipo o el modelo de las artes», escribe Batteux en *Les Beaux-Arts réduits à un même príncipe* (*Las bellas artes reducidas a un*

mismo principio), un libro que todavía gozaba de autoridad en la época de Kant[4]. La palabra *naturaleza* no evoca para él una imagen de verdor. Tomar la naturaleza como modelo significa dos cosas: imitar los rasgos que presentan los objetos y los seres naturales de manera que sean reconocibles, embelleciéndolos al mismo tiempo, pero también imitar, ensamblando esos rasgos de la naturaleza visible, una naturaleza invisible definida como el enlace perfecto de sus elementos en un todo coherente.

Por lo tanto, para que el arte de los jardines se eleve al rango de las Bellas Artes, no sólo debía separarse de cualquier propósito utilitario. También había de satisfacer el criterio que hace reconocibles las obras bellas. Tenía que imitar a la naturaleza, o más bien a la «bella naturaleza»: la que no se limita a reproducir los rasgos de las cosas reconocibles, sino que reúne los rasgos tomados de los modelos más bellos en una figura perfecta que la simple naturaleza no incluye. Este principio se ilustra con el ejemplo tan repetido de Zeuxis, que tomó prestados los rasgos de cinco mujeres diferentes para componer la imagen ideal de Helena. Eso es lo que debe hacer la «bella disposición de los productos de la naturaleza»: no limitarse a transformar la naturaleza, sino imitarla componiendo sobre el terreno, a partir de las bellezas dispersas que ella proporciona, una belleza superior. Pero, cuando la palabra *naturaleza* empieza a significar las ondulaciones de las colinas y los valles, el verde de los árboles y los prados, o el caudal de los ríos, surge un problema: ¿cómo se puede imitar la naturaleza utilizando sus productos? Imitar la naturaleza significaba reproducir sus características en objetos que no eran naturales. Batteux había establecido claramente este punto: las bellas artes no *utilizan* la naturaleza, como hacen las artes industriales. Se limitan a *imitarla*. Sus productos no son sólo diferentes, sino que constituyen todo lo contrario a ella: seres artificiales. ¿Cómo puede entonces el arte del jardín, el arte que imita a la naturaleza con los productos de la naturaleza, entrar sin contradicción en el reino de las bellas artes, del que viola un principio fundamental?

Ese es el problema al que Kant debe responder cuando incluye el arte de los jardines en una nueva división de las bellas artes, cuyo carácter experimental y provisional subraya él mismo. De hecho, tal introducción se hace por vías sorprendentes, si no paradójicas. La categoría en la que se inscribe ese nuevo arte es la de las artes figurativas. Según Kant, esa categoría puede dividirse en dos. Por una parte, están las artes de la *verdad*

sensible. Son las que plasman las ideas en formas que se pueden tocar, formas que ocupan una extensión material en el espacio. Esas son las artes plásticas: la arquitectura y la escultura. Pero, por otra parte, hay un arte de la *apariencia sensible*, la pintura, donde la figura no tiene realidad espacial, sino que simplemente se pinta en el ojo según su apariencia en una superficie. Parece que el arte de los jardines debe incluirse en la primera categoría, dado que cumple plenamente los criterios de las artes plásticas. Sus productos tienen una extensión material en el espacio. No sólo se ven, sino que se tocan, como las obras de arquitectura. Y a la sombra de la arquitectura este arte se individualizó por primera vez con los jardines de fantasía realizados, en la Italia del siglo XVI, por arquitectos como Vignola o con los parques diseñados en el siglo siguiente como una extensión de los palacios del elector palatino, del rey de Francia o del duque de Marlborough. Pero Kant contradice esa aparente evidencia. Por extraño que parezca, el arte de los jardines es una parte de la pintura. No se puede negar que ocupa un espacio, pero el modo en que lo hace es muy diferente al de la arquitectura. Porque la arquitectura tiene dos características decisivas. En primer lugar, las formas que utiliza son arbitrarias. Con esto se quiere decir que dependen únicamente de la voluntad del arquitecto y no de la imitación de un modelo natural. En segundo lugar, siempre persiguen un fin concreto. Tanto si construye una casa como un edificio público o un monumento conmemorativo, el arquitecto se ha propuesto un objetivo distinto al de crear una forma para la contemplación. Ha definido un uso del edificio que prescribe un juicio de adecuación de la cosa a su concepto. Y este criterio se inspira en las artes industriales. El arte del arquitecto es, en consecuencia, tanto menos liberal cuanto más perfecto es como arte, más dueño de los medios que toma prestados de la naturaleza para alcanzar sus propios fines.

Si el arte de los jardines merece incluirse entre las artes liberales, es en la medida en que se opone a esa perfección arquitectónica que es la de la idea exactamente realizada con la ayuda de materiales tomados de la naturaleza. La hermosa disposición de los productos de la naturaleza no trata dichos productos como materiales para ser utilizados. Es, como la pintura, un arte de las apariencias que imita las apariencias. Se objetará que no produce simplemente como ella la apariencia de extensión corpórea. Sus caminos se recorren, sus árboles se elevan al cielo y se puede navegar por sus vías fluviales. Pero esa no es la cuestión. Si es un arte de la apariencia, es porque

sólo produce la apariencia de lo que la arquitectura produce en realidad: una construcción espacial que obedece a un propósito específico. Y es un arte liberal porque no pretende otra cosa que proporcionar un placer concreto: el «juego de la imaginación en la contemplación de las formas»[5]. Cabe decir entonces que se cumple el precepto de Batteux: el arte de los jardines pertenece a las bellas artes porque sólo produce apariencias artificiales. Se asemeja, dice Kant, a la «pintura estética pura», que no tiene un tema definido, sino que juega a imitar la naturaleza reuniendo los elementos del aire, la tierra y el agua con los meros recursos de la luz y la sombra. La naturaleza de los jardines es, en última instancia, una imitación de la forma en que la pintura imita la naturaleza: un juego de tierra y agua, aire y luz, bien ilustrado por el jardín secreto de Julie en *La Nouvelle Héloïse (La nueva Eloísa)*.

Pero no hay que dejarse engañar por el concepto de juego. Es cierto que el arte de los jardines aligera la pesadez de la tierra y el peso de los árboles, y hace que la disposición de las colinas y los cursos de agua sea más intangible que las formas de la escultura. Pero eso no significa que la naturaleza se haya convertido en un puro juego de formas. Ocurre más bien que, entre el juego natural del aire, la tierra y el agua, y el juego artístico de la luz y la sombra en un lienzo, la frontera se ha vuelto porosa. No existe, por un lado, la naturaleza como forma de ser que hay que imitar y, por otro, el arte como el poder de crear objetos que presenten una imagen de ella. Hay un movimiento que comienza en el juego de los elementos naturales, continúa en el juego de las formas y pone en marcha las facultades del entendimiento[6] para que entren en libre acuerdo entre sí, como hacen la luz y la sombra para componer un escenario de aire, agua y tierra. Pero la referencia latente a Rousseau nos recuerda que este jardín-juego es también una lección de vida que es una lección de la naturaleza. Kant lo dirá en la siguiente sección: el juego de las formas es indudablemente placentero porque no es la ejecución de plan alguno. Es como un efecto sin causa. Pero el placer que proporciona no es el goce apático de los espíritus refinados. Es una «cultura» que «dispone el alma a las ideas»[7]. Si la naturaleza de los jardines parece imitar los paisajes de las pinturas, esta disposición a las ideas encuentra sus modelos en las bellezas de la naturaleza. Pero su vocación no es representar dichas bellezas. Es abrazar el movimiento que proponen, un movimiento que saca a la imaginación de su dependencia

habitual del entendimiento y la obliga a ir más allá de sí misma, hacia las «ideas». Estas «ideas» no son lo que solemos entender bajo ese nombre: formas intelectuales que engendran formas materiales. El mundo de las ideas es más bien el más allá aún indeterminado hacia el que tiende el movimiento por el que las formas materiales se hacen y se deshacen bajo la mirada.

Eso resulta más evidente cuando la naturaleza libre se convierte en la naturaleza desencadenada y las combinaciones de aire, tierra y agua, moduladas por la luz y la sombra, adquieren el rostro de lo informe y lo aterrador: «Las rocas se alzan audaces y amenazantes sobre un cielo en el que se acumulan nubes tormentosas que avanzan en forma de rayos y truenos, los volcanes en toda su potencia devastadora, los huracanes seguidos de desolación, el inmenso océano en su furia, las cataratas de un río caudaloso [...] *el horror* y el sagrado estremecimiento que se apoderan del espectador a la vista de las montañas que se elevan al cielo, de los profundos desfiladeros en los que las aguas se desbocan, de las soledades abrigadas por una espesa sombra que incitan a la meditación melancólica…»[8]. Se puede reconocer el escenario dibujado por esas líneas de Kant: es el de lo sublime. Asunto también antiguo. Hace más de un siglo que Boileau tradujo en versos franceses el *Peri Hypsous (Sobre lo sublime)* del Pseudo-Longino, un texto que celebraba el entusiasmo sagrado de los poetas y oradores inspirados; y más de treinta años que Burke bajó ese entusiasmo sagrado al suelo de los pobres humanos para convertirlo en el humillado sentimiento de asombro ante la majestuosidad del poder, la oscuridad de la noche o la amenazante vaguedad de la extensión ilimitada. Kant pretende acabar con la hegemonía del análisis psicológico de Burke y devolver a lo sublime su dignidad como movimiento que lleva al entendimiento más allá de su régimen ordinario. La grandeza que no se puede medir, el precipicio, la tormenta o la tempestad ante las que uno se siente impotente ya no están ahí simplemente para humillar la mente, sino para atraerla hacia un poder superior de libertad. Si la imaginación admite su impotencia, es para mostrar mejor al espíritu el reino de lo suprasensible que es su destino.

Habrá que volver a la compleja relación de solidaridad y oposición que une a estos dos pensadores. Pero lo que nos interesa por el momento no es el propósito particular de Kant ni la arquitectura de su libro. Es el cambio

en la relación entre la naturaleza y el arte que los hace posibles y del que dan testimonio. Lo sublime era, en la tradición antigua revivida por Boileau, cierto estilo oratorio y poético. Burke lo había convertido en un sentimiento de miedo ante un poder superior. Ahora adquiere el aspecto de una puesta en escena en la que la naturaleza –cierta naturaleza– es el agente determinante: una naturaleza desencadenada que contradice esa pacífica conexión de causas y efectos que rige el arte, pero también una naturaleza bien enmarcada en cuadros. Las imágenes de altas montañas, precipicios vertiginosos, luces de fuego en el cielo y olas embravecidas que alinea Kant son escenas bien fijadas en el imaginario de su tiempo: las montañas del Valais recorridas por Saint-Preux en *La Nouvelle Héloïse* o los glaciares del Oberland bernés descritos por Jean-André de Luc y pintados por Felix Meyer, la lava incandescente del Etna descrita por Patrick Brydone o pintada por Joseph Wright de Derby, las montañas y los lagos de Cumberland o de las Highlands descritos y pintados a la acuarela por William Gilpin, los cielos tormentosos de Loutherbourg, las tormentas de Joseph Vernet: una naturaleza desencadenada, fuera de sí y, sin embargo, encerrada en marcos dorados, todavía similar a la pintura que decoraba los hogares ricos y circulaba, en forma de grabados, hasta los escritorios de los eruditos.

El arte de los jardines parece introducir en el universo de las bellas artes una naturaleza muy diferente a la que en principio pretendía imitar. La naturaleza de Batteux y de sus pares se ilustra en las pasiones que agitan a los seres humanos, se expresa en los hallazgos de los versos o se plasma en los rasgos y las actitudes de las figuras pintadas o esculpidas. La nueva naturaleza lo hace en los juegos de luces y sombras que modulan las curvas y aristas del paisaje. La naturaleza de ayer se identificaba con una conexión ordenada de causas y efectos que el arte tenía la función de imitar en su orden propio. Ahora se ha convertido en un conjunto de efectos que no obedecen a ninguna voluntad de conseguir un plan determinado y que desdibujan la frontera misma entre naturaleza y arte. Ya no se trata de un modelo que se reconoce en las diversas formas de su imitación, sino de un movimiento que atraviesa y anima el universo de las artes, que viene de otra parte y va más allá de él. Esa es la naturaleza cuya génesis debemos comprender para percibir cómo, con ella, el universo de las bellas artes queda abolido para dar cabida a esa nueva realidad que llamamos

simplemente arte.

---

[1] Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. franc. A. Philonenko, París, Vrin, 1979, p. 151 [ed. cast.: *Crítica del juicio*, trad. M. García Morente, Madrid, Tecnos, 2011].

[2] Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, Londres, T. Payne, 1770, p. 1. En su traducción francesa, por lo demás fiel, François de Paule Latapie ha suprimido las palabras «en Inglaterra», presumiblemente para no ofender a los lectores franceses.

[3] Guido Giubbini, *Il giardino degli equivoci*, Roma, Derive Approdi, 2016, pp. 44-45.

[4] Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, París, Durand, 1746, p. 12 [ed. cast.: *Las bellas artes reducidas a un principio único*, trad. J. Monter y B. Chilet, Valencia, PUV, 2017].

[5] Kant, *op. cit.,* p. 151.

[6] A lo largo del texto, hemos traducido, en función del contexto, como «entendimiento», «espíritu» o «mente» la palabra *esprit*. Es una opción que nos parece preferible a la de utilizar uno solo de esos tres términos en todos los casos. *[N. del T.]*

[7] *Ibid.,* p. 153.

[8] *Ibid.,* pp. 99 y 106.

II.

Escenas de la naturaleza

Si queremos entender esa metamorfosis, es necesario volver a la «perfección» específica que le valió al arte de los jardines su nuevo lugar entre las artes liberales. Para apoyar las pretensiones de ese arte, Whately aporta argumentos que merecen atención: «Es tan superior al arte de la pintura de paisaje como una realidad lo es a una representación. Es un ejercicio para la imaginación y un tema para el gusto; y, ahora que se ha liberado de los grilletes de la regularidad y se ha extendido más allá de las necesidades del uso doméstico, las escenas más bellas, más sencillas y más nobles de la naturaleza están dentro de su jurisdicción»[1].

Estas frases, aparentemente banales, expresan una revolución con respecto a las normas del sistema representativo y la «naturaleza» en la que se basaban. La primera frase es un puro absurdo con respecto a dichas normas. En este sistema, la «bella naturaleza» representada por el poeta, el pintor o el escultor es, por definición, superior a la simple naturaleza, ya que reúne rasgos que nunca pueden encontrarse en un solo sujeto natural. Un hermoso cuadro en el que el artista haya elegido y distribuido en una serie de planos diferenciados los accidentes del terreno más pintorescos, los efectos de luz más agradables, los objetos más adecuados y los personajes más interesantes, será siempre superior al paisaje mejor trazado, sujeto a los caprichos del terreno, del crecimiento de las plantas, de los elementos y de las estaciones. Y esa pintura, que «no tiene derecho más que a los cuerpos», permanecerá siempre sometida a la preeminencia de la poesía, que es la única que «expone a los sentidos lo que no es sensible» mostrando los resortes «que mueven un alma y la tornan visible»[2].

Mostrar dichos resortes era la perfección del arte en el sistema representativo. Así imitaba la naturaleza. Esta naturaleza, como se ha dicho, no evocaba ninguna imagen de verdor. En las siete definiciones de la palabra *naturaleza* ofrecidas por el *Dictionnaire de l’Académie (Diccionario de la Academia)* en 1694, no se halla el menor indicio de un escenario agreste. La naturaleza es «el conjunto del universo», «ese espíritu

universal que se vierte en cada cosa creada y por el que todas esas cosas tienen su principio, su medio y su fin», o incluso «el principio interno de las operaciones de cada ser». Ese principio interno por el que las cosas y los seres están vinculados en una cadena de causas y efectos no se encuentra en el encanto de los valles, los manantiales o los bosques, sino sólo en la secuencia de los comportamientos y las pasiones humanas. Un gran teórico de la imitación, el abate Dubos, había insistido en esa idea al repasar la jerarquía de los géneros de la pintura: el pintor que nos muestra en el lienzo una cesta de flores o un campesino con sus bueyes en un camino rural produce una imitación meramente mecánica. Admiramos la habilidad del artista que ha reproducido con exactitud las formas de los objetos, pero su resultado no nos conmueve. Porque la naturaleza no está en su lienzo. Para que el paisaje sea digno de ser representado, para que esta representación sea una imitación de la naturaleza, es necesario que los personajes desplieguen acciones y nos sensibilicen mediante su expresión de unos sentimientos y unas pasiones cuyo vínculo causal reconocemos[3].

Whately escribió su tratado cincuenta años después. Fue contemporáneo de un artista, Gainsborough, que a menudo pintaba a campesinos en los caminos del campo, realizando actos tan poco llamativos como conducir bueyes, llevar sus productos al mercado o cortejar a campesinas. Puede que los académicos pongan mala cara a esos temas, pero entonces ya se acepta que los árboles, los prados y los caminos forestales merecen el nombre de naturaleza. Eso no significa simplemente que los elementos de la naturaleza vulgar, que nadie ha seleccionado y reunido, sean también dignos de ser pintados. Significa algo más inquietante: entonces pretenden ser esa «naturaleza» que da al arte su norma. El autor del poema de *Les Saisons (Las estaciones)* expresa esta identificación de la forma más breve posible: «Los antiguos amaban y cantaban el campo; nosotros admiramos y cantamos la naturaleza»[4]. La naturaleza como poder que se expresa en los encantos del campo. Por eso puede decirse que el arte de los jardines es superior a la pintura de paisaje: los espectáculos que compone acogen directamente las escenas bellas, sencillas o nobles que la naturaleza despliega sin ayuda del arte o, más bien, que despliega como artista.

Ahí estriba la novedad radical: la naturaleza que entonces se da a conocer mediante la combinación de árboles, agua y rocas en una extensión de terreno no es simplemente un modelo para que los artistas lo imiten. Ella

misma es artista. Su arte consiste en presentar escenas. La palabra *escena,* que aparece a lo largo de las páginas de Whately y de los autores ingleses que, después de él, describirán jardines y paisajes, es, para el público francés, lo bastante sorprendente para justificar una nota incómoda del traductor. Pide clemencia para «ciertas expresiones tomadas del lenguaje moral y dramático, como las de *escena* y *carácter*»[5], que serían difíciles de reemplazar. De hecho, esas expresiones tienen mucho significado. Dicen que la naturaleza es una artista dramática. Pero el arte dramático es la forma más elevada de esa poesía que sirvió de modelo a las artes figurativas por su capacidad de expresar visiblemente una naturaleza invisible. Dubos pretendía que la pobreza de los caminos y los bosques se compensara convirtiéndolos en escenario del drama vivo de las pasiones humanas. Whately responde que el decorado de la tierra, los árboles, las rocas y las aguas es en sí mismo un escenario, que presenta un espectáculo visible que también «expone a los sentidos lo que no es sensible», al poner en movimiento, más allá del placer de los ojos, las facultades intelectuales del gusto y la imaginación. Añade una condición: si el arte de los jardines tiene este poder, es porque «ha quedado libre de los grilletes de la regularidad».

También ese argumento tiene visos de ser una paradoja. Porque, si había una virtud común al arte y a la naturaleza en la lógica de la representación, era esa regularidad. La palabra *naturaleza* significaba la obediencia a leyes necesarias; la palabra *arte,* la invención de fábulas o figuras cuya disposición imitaba esa necesidad. Sin duda, se entendía que el arte no debía dar demasiada rigidez a su regularidad. Imitar la naturaleza significaba dos cosas: producir una obra cuyas leyes de composición fueran tan rigurosas como las que encadenan a los seres en su necesidad, pero también imitar la forma en que su apariencia oculta el rigor de dicho encadenamiento. El arte imitativo debía tener la apariencia libre y «fácil» de una naturaleza que no muestra voluntad ni trabajo en la producción de sus efectos. En resumen, tenía que imitar la naturaleza como causa (necesaria) y como efecto (libre).

Ese equilibrio se rompe cuando la propia naturaleza se convierte en artista y su arte se manifiesta en la creación de escenas en las que se combinan árboles, cursos de agua y rocas con los juegos de luces y sombras. La naturaleza, entonces, significa esencialmente libertad. Es esa libertad la que celebran los versos de Saint-Lambert que el traductor de Whately ha

colocado al principio del libro: «Vois dans ces champs, ces bois, la nature affranchie / Se livrer librement à sa noble énergie» («Ved en estos campos, en estos bosques, la naturaleza liberada / para entregarse libremente a su noble energía»). Pero también es la que afirmará el científico Humboldt, buen conocedor del trabajo invisible de las capas terrestres que es la causa de la exuberante vegetación que se ofrece a la vista: «La naturaleza es el reino de la libertad»[6]. La libertad, como sabe todo escolar que se haya nutrido de las letras antiguas, no es una licencia. No es una pura dispersión anárquica. Si *la* naturaleza merece su nombre, es porque es una en su principio. Y, si es artista, es porque su «libre energía» obedece al principio que rige las producciones del arte imitativo: la unidad en la variedad. Lo importante es, entonces, saber pensar ese modo específico de unidad, rebelde a la regularidad, que se realiza en la escena.

Hay una primera forma de pensarla que se basa en la simple oposición entre dos tipos de líneas y superficies. La regularidad tiene de hecho dos características esenciales: la simetría y el ángulo recto. Estas dos características se combinan en lo que es un primer modelo de antinaturaleza: el jardín geométrico, cuyos caminos rectilíneos y sin sombras, estatuas imponentes y árboles mutilados por el arte topiario sirven de espejo para el orgullo de su dueño. Así es la villa de Timón, cuya exacta simetría presenta a los ojos de Pope la imagen invertida de la naturaleza:

Grove nods at grove, each alley has a brother,
And half the platform just reflects the other.
The suff'ring eye inverted nature sees,
Trees cut to statues, statues thick as trees[7].

A lo largo del siglo, un autor tras otro citaría o parafrasearía estas cuatro líneas, como lo harían los versos de Shaftesbury que denuncian la «burla formal de los jardines principescos» o los de Addison que oponen las pinceladas rudas y despreocupadas de la naturaleza a los pequeños trazos y adornos del arte[8]. Sin embargo, no hay que equivocarse: la naturaleza así dada como modelo todavía no es aclamada como artista creadora de escenas. Y no evoca las profundas soledades ni los elementos desencadenados que cautivarían a los escritores de la siguiente generación. Ella es simplemente la «naturaleza de las cosas», su auténtico orden, al que se opone la pretensión humana en sus dos formas: la del príncipe o el señor que quiere transformar dicho orden para inscribir en el suelo la imagen de

su grandeza; la del hombre de arte que pone su ciencia geométrica y su orgullo creador al servicio de esa ambición.

A esa antinaturaleza de una Francia marcada por la geometría cartesiana y el absolutismo monárquico se opuso un modelo inglés de unidad natural. Tres características debían servir para construir ese modelo, aunque pronto entraran en tensión hasta el punto de definir «naturalezas» opuestas. La que en primer lugar se opone a la rigidez del jardín geométrico es la *vastness* («vastedad») que Addison invocó en sus artículos publicados entre 1710 y 1712 en el *Tatler* y luego en el *Spectator*. La *vastness* no es necesariamente la extensión infinita, sino la que abre a la imaginación la posibilidad de ampliar lo que ve porque ignora la división que caracteriza los parterres simétricos del arte o las barreras de la propiedad. Después aparece la *intricacy* («intrincación»), que Hogarth, en *The Analysis of Beauty (Análisis de la belleza),* define como la variación de la línea que mantiene el ojo a la caza –y, en su estela, al entendimiento– al impedirle detenerse nunca en punto alguno[9]. Finalmente, es una forma particular de *intricacy* la que tiende a emanciparse para afirmarse como criterio absoluto de belleza: la línea serpentina, que Hogarth fue el primero en definir, pero que se convertirá en una pieza maestra de la teoría de la belleza de Burke. La línea curva y ondulada, que cambia continua e imperceptiblemente de dirección, es, para él, la característica común a la naturaleza y el arte. Es la belleza natural de los cuerpos, ejemplificada por la línea de los senos femeninos –«esa superficie lisa y suave, ese bulto acomodado e insensible, esa variedad que excluye la identidad misma en el espacio más ínfimo [...]»[10]– y la perfección del arte escultórico. Por un lado, ese modelo de cuerpo femenino introduce la naturaleza salvaje, que podrían evocar los criterios de inmensidad e intrincación, en las formas suaves (*smooth*, dice Burke) de la belleza artística. Pero, por otro lado, se opone estrictamente a otro cuerpo que rige otro arte, el cuerpo-arquitectura heredado de Vitruvio. No faltarán templos antiguos en los jardines modelo de la Inglaterra del siglo XVIII. Pero el lugar de sus columnatas rectilíneas estará cuidadosamente determinado por las ondulaciones del terreno, sus pendientes «suaves» y «blandas», y sus «protuberancias» privilegiadas e insensibles.

Así fue como se estableció una alianza inicial de los tres criterios bajo la hegemonía de uno de ellos: la línea ondulada o serpentina. De ese modo se

formó el modelo del jardín inglés libre, con sus vastas perspectivas puntuadas por grupos de árboles bien separados, las suaves ondulaciones de sus céspedes, sus caminos sinuosos y sus elementos acuáticos de contornos suaves bordeados por caminos ondulados. Ese modelo se ejemplifica en los jardines ejemplares de la época: el jardín de Stowe, creado por el arte todavía muy rectilíneo del arquitecto real Charles Bridgeman, pero trabajado de forma más acorde con el nuevo espíritu por el reconocido iniciador del arte inglés de los jardines, William Kent, y aún más por su sucesor Lancelot Brown; el parque de Painshill, diseñado para su propio uso por Charles Hamilton, que gastó su fortuna en traer árboles de América, o el jardín de Leasowes, diseñado a su antojo por el poeta William Shenstone. El maestro indiscutible de este arte fue Lancelot Brown, apodado Capability Brown por su pretensión de juzgar la «capability for emprovement» («capacidad de mejora») de los jardines que se le pedía transformar para que se ajustaran al nuevo espíritu.

El ojo se marea al buscar en vano un punto de parada, decía Burke a propósito de la línea serpentina. El mismo efecto acusan el ojo y la mente del lector moderno con las minuciosas descripciones de los paseos que nos llevan a descubrir, paso a paso, los encantos de esos jardines. En la cabecera de la poesía reunida de Shenstone, su editor, Robert Dodsley, incluye una amplia descripción del jardín de Leasowes. A lo largo de sus veintisiete páginas se invita al lector/visitante a subir y bajar el ritmo descuidado de los senderos sinuosos *(winding paths)* que siguen las curvas onduladas de los lagos, cuyas orillas han sido suavizadas, o de los ríos que conducen a valles ondulados o fluyen al pie de colinas circulares de suave pendiente que se ascienden sin notarlo por senderos que serpentean entre arboledas de líneas onduladas hasta llegar a bancos desde los que la vista se extiende en la distancia hacia otros ríos que serpentean por otros valles ondulados[11].

La línea serpentina parece condensar en sí misma todas las virtudes de la *intricacy*. Sin embargo, la narración de esas interminables ondulaciones se interrumpe a veces para describir elementos del paisaje menos suavemente redondeados. Es el caso, en Leasowes, de esa cascada «irregular y romántica» que se extiende a lo largo de ciento cincuenta yardas, con un volumen de agua ciertamente limitado, pero en una escena tan «intrincada» que el espectador al que se le oculta la parte superior de la cascada «añade impensadamente la idea de magnificencia a la de belleza»[12]. Está claro

que la *intricacy* de esos jardines no puede reducirse a las variaciones insensibles de la línea curva. Es necesario que las rocas añadan rugosidad y que la irregularidad de la distribución del agua cree una variedad que se vea realzada por los juegos de luces. También es necesario que el espectáculo visible se engrandezca por aquello mismo que permanece oculto, y que la belleza del suave curso de agua se transforme en magnificencia por una imaginación que se dirige a su origen invisible. En contraste con la limitación, la *smoothness* (suavidad) y la *delicacy* (delicadeza) que definen la belleza para Burke, la *intricacy* que otorga a un decorado paisajístico el título de escena de la naturaleza se muestra como aspereza y ruptura, indistinción e ilimitación. Queda claro que la combinación de la *intricacy* y la línea curva contiene una tensión latente entre dos principios opuestos. Dicha tensión sigue oculta en la descripción del jardín del poeta. Pero se convertirá en una contradicción explícita con la ofensiva llevada a cabo en la década de 1790 contra los *improvers* (mejoradores) que, en la tradición de Brown, dan forma a esos grandes espacios abiertos con suaves valles atravesados por sinuosos caminos. Dos hombres resumen esa crítica: dos terratenientes enamorados de sus jardines, pero también dos eruditos y amantes del arte formados por el Grand Tour, el descubrimiento de Italia y sus colecciones de pintura, e incluso dos espíritus avanzados, no revolucionarios pero sí sensibles a los ecos de los acontecimientos en Francia: Richard Payne Knight y Uvedale Price.

Lo que critican del estilo de Brown es lo que Pope y Burke criticaban del jardín holandés o francés: su uniformidad. La línea curva puede oponerse a la línea recta y los valles suaves a las terrazas de corte geométrico. Pero todos esos recursos se basan en el mismo principio, el de un arte que impone su orden artificial a la naturaleza para exhibir su propia habilidad y satisfacer la vanidad de sus propietarios. Para obtener sus valles suaves, el nuevo paisajista también tiene que alisar el terreno y recortar todo lo que sobresale. Para liberar sus grandes perspectivas, ha de podar los macizos de árboles con el fin de aislar esos grupos de dos o tres grandes ejemplares, esos *clumps* «colocados como faros en la cumbre de las colinas»[13] que dan un ritmo solemne al paisaje. Rodean su parque con cinturones de árboles, los *belts*, que los separan del campo circundante. En definitiva, en nombre de la línea curva siguen el mismo camino que los arquitectos rectilíneos de Francia. Ellos también son *levellers*, fanáticos de la

nivelación. Si el orden geométrico de los parterres, los compartimentos y los cuadros de césped reflejaba la vanidad de los príncipes, los grandes espacios abiertos, los caminos sinuosos, los *clumps* y los *belts* del nuevo estilo reflejan, a los ojos de sus críticos, el orgullo de los terratenientes que tratan el paisaje como si fuera su propia posesión y obligan a sus desdichados visitantes a dar vueltas por caminos sinuosos que les hacen experimentar su extensión. En su poema didáctico *The Landscape (El paisaje),* Richard Payne Knight describe los tormentos de ese desdichado visitante, que es conducido de valle en colina y de colina en valle, y termina con el irónico consejo:

But why not rather, at the porter's gate
Hang up the map of all my lord's estate
Than give his hungry visitor the pain
To wander o'er so many miles in vain[14].

El arte de la línea serpenteante y los volúmenes suaves es sólo un arte de ornamentación de propiedades, o incluso una simple cartografía de la propiedad. Para convertirse en un arte liberal, es decir, desprovisto de toda servidumbre utilitaria, el arte de los jardines debe cambiar su método. Debe aprender de las escenas que compone la propia naturaleza. En efecto, esta forma de composición tiene una cualidad específica. Esa cualidad, que escapa a la división establecida por Burke entre el refinamiento de la belleza y el terror de lo sublime, será llamada pintoresca. En sentido estricto, el adjetivo significa simplemente 'lo que proporciona un buen tema para un cuadro'. Pero esa definición mínima esconde en realidad una revolución en el vínculo entre la naturaleza y el arte. En la definición clásica, la naturaleza, en el sentido empírico, el conjunto de cosas dadas a los sentidos, sólo proporcionaba materiales que el arte imitativo seleccionaba y perfeccionaba para producir una obra conforme a la naturaleza ideal, que consistía en una conexión invisible de causas y efectos. Ahora bien, es esa naturaleza dada a los sentidos, esa naturaleza sin interioridad, hecha de tierra y agua extensas, la que ofrece no simplemente materiales, sino modelos de composición que ni siquiera es seguro que el arte pueda igualar y que, en todo caso, invitan a una nueva idea de la naturaleza, del arte y de la relación entre ambos.

La naturaleza es, en efecto, una artista de un tipo muy especial: una artista superior a todos los demás porque no busca hacer arte. Y precisamente por

ello sus escenas proporcionan los modelos perfectos de las formas de composición de las que debe apropiarse el arte. Como cualquier artista, mejor que cualquier artista, la naturaleza compone sus escenas enlazando dos operaciones esenciales: una división en partes y la combinación de esas partes en un todo. La especificación de la belleza pictórica se referirá, pues, a dos aspectos: la naturaleza de las partes y el modo en que se combinan. Ahí es donde difieren los dos grandes teóricos del pintoresquismo: William Gilpin y Uvedale Price. Gilpin publicó en 1782 sus *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales etc., Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770 (Observaciones sobre el río Wye y varias partes del sur de Gales, etc., relacionadas principalmente con la belleza pintoresca, realizadas en el verano del año 1770).* A ese texto le siguieron, en 1786, unas *Observations* del mismo tipo, esta vez situadas en Cumberland y Westmoreland, y fechadas en 1772, y luego, en 1789, otras sobre las Highlands de Escocia, fechadas en 1776. Price publicó en 1794 una obra titulada *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape (Ensayo sobre lo pintoresco comparado con lo sublime y lo bello, y sobre el uso del estudio de las imágenes para mejorar el paisaje real).* En resumen, el análisis de Gilpin se centra en el modo de división en partes que funda lo pintoresco, mientras que Price insiste en la forma en que una multiplicidad de elementos se funde en un efecto global.

Gilpin basa su análisis en un razonamiento que roza la perogrullada: para que haya composición, debe haber partes. Y, para que haya partes, tiene que haber quiebra y fragmentación. Lejos de la *smoothness* apreciada por Burke, son las asperezas de los objetos y las fracturas de las líneas las que dan al paisaje su estructura y lo hacen interesante para el ojo y la imaginación. Cualquiera que salga de su parque paisajista y recorra los parajes montañosos y salvajes de Cumberland, Escocia o Gales percibirá pronto, por contraste, la virtud de la fragmentación: un lago con una orilla circular bien alisada aburre por su carácter *formal*. Las montañas suavemente redondeadas desagradan por su carácter *masivo*. Lo que da a las montañas su aspecto pintoresco son las líneas quebradas en lentas gradaciones. Son las fracturas de las rocas y los desniveles del terreno lo que animan el paisaje y dan origen a los musgos, las gravas y la vegetación

diversa que le otorgan sus variados matices. También son esas diversas grietas y roturas las que atrapan la luz y resaltan su juego con las sombras. Son asimismo ellas las que brindan encanto a esas cascadas cuyas rocas irregulares dividen el agua y crean islotes de vegetación, en contraste con las que caen en línea recta y unificada. Son los promontorios y las concavidades lo que animan las orillas de los lagos, y son los islotes que salpican su superficie lo que les otorga variedad. La serena belleza de los lagos inmóviles sería un vano argumento contra ese análisis, pues debe su valor a la forma en que contrasta con la escabrosidad de las montañas circundantes. Lo que el ojo percibe al acercarse no es la realidad de un volumen de agua tranquilo, sino la apariencia de una lámina rota por diversas sombras, por las ondulaciones de la superficie y por el reflejo de los objetos más o menos «rugosos» que la rodean. Y esas rupturas se magnifican, evidentemente, con las provocadas por la alternancia de sol y sombra, o el paso de las nubes, por no hablar de las tormentas que a veces levantan las olas, o de los relámpagos que surcan el cielo y se reflejan en la superficie.

Las rupturas forman así la estructura misma del paisaje. Por eso, las líneas redondeadas y las extensiones desoladas pueden convertirse en elementos de una composición pintoresca, si forman un contraste con laderas animadas por afloramientos rocosos o por los variados colores de la vegetación. La oposición de lo unido y lo roto atraviesa todos los elementos que forman un paisaje, y define un modo de visión específico, una forma pintoresca de relacionar el todo con las partes. Esta desafía la visión dominante y global del belvedere. Por eso Gilpin lamenta el celo indiscreto de ese guía que lo conduce al mirador de uno de los lugares privilegiados de Cumberland, el lago de Derwent. «Quien busque escenas pintorescas debe recorrer las ásperas barreras laterales que la rodean y contemplar sus bellezas a medida que se elevan en porciones más menudas: sus pequeñas bahías y riberas sinuosas, sus recovecos profundos y promontorios colgantes, sus rocas guarnecidas y sus montañas lejanas»[15].

La relación entre lo unido y lo roto define tanto la obra sin compás de la naturaleza artista como la forma en que se recorta en escenas ofrecidas al compás de la mirada artística. Así ocurre en el valle de Watenlath, donde «no sólo el diseño y la composición, sino los propios trazos del lápiz de la naturaleza podían seguirse a través de toda la escena. Cada roca fracturada

y cada arbusto colgante que la adornaban entraban en el compás del ojo. Cada toque era tan descuidado y a la vez tan preciso: tan salvaje e irregular; y, sin embargo, todos conducían a un mismo conjunto»[16].

Así se manifiesta el arte de una naturaleza libre, una naturaleza que es artista porque no se preocupa de hacer arte. La rudeza de sus elementos y las irregularidades de su disposición ofrecen a quien sabe mirarlas los principios de la justa unidad de lo diverso en un todo: la que se basa en el contraste. Es con el compás de esa mirada a la obra sin compás de la naturaleza como Gilpin recorre las montañas y los valles, o sigue los ríos y lagos de las tierras salvajes. De ahí que, por muy remotas que sean las montañas y los valles donde rastrea lo pintoresco, este siempre se defina a través de una determinada gramática arquitectónica de las formas. En eso difiere el análisis de Uvedale Price. Para este no existe una *línea* pintoresca. Tal es la lección que enseñan esas ruinas que a los pintores les gusta reproducir y que los paisajistas buscan imitar con sus fábricas de jardín. El encanto del famoso Templo de la Sibila de Tívoli no proviene de la forma redondeada y suave que caracteriza la belleza según Burke. Richard Payne Knight verá incluso en la rugosidad y compacidad de la piedra la refutación ejemplar de la teoría de la belleza del filósofo[17]. Price se mantiene fiel a esta teoría. Sin embargo, comparte la idea de Knight de que el efecto del templo no es una cuestión de línea. El elemento decisivo no es la forma. Es un accidente. Dicho accidente no es sólo la obra del tiempo, que ha desgastado y arruinado parcialmente la piedra, sino la propia naturaleza de esa piedra local, tosca y sin brillo, sin duda utilizada por el arquitecto por simples razones de economía, pero que en su estado actual tiene una belleza de color y superficie que el paso del tiempo habría borrado en un mármol más fino[18].

La lección es ejemplar: la belleza de una ruina ilustre, copiada cien veces por los pintores de paisaje, se debe a las dos mismas causas por las que los parques y bosques no «mejorados» son superiores a los parques a lo Brown: «el accidente y la negligencia»[19]. El accidente no es simplemente el azar. No se trata, como recomiendan algunos, de disponer las plantas como si sus semillas hubieran sido sembradas al azar por un pájaro. El accidente es la obra concreta de lo que no se eligió, de lo que no se quiso. La naturaleza es artista y da lecciones al arte no a través de líneas o superficies ejemplares, sino, por el contrario, al rechazar el principio que parecía regir todo el arte

digno de ese nombre: la selección. La naturaleza se reconoce porque no selecciona, no distingue, permite que coexistan todo tipo de objetos, todas las variedades de formas, colores, luces y sombras. Esa ausencia de selección logra el principio de la unidad en la variedad, al vincular los elementos naturales a partir de los azares de su desarrollo, así como de los de la obra del tiempo y de las estaciones, pero también de las actividades que los han afectado. Y así produce el efecto unitario que debe imitar el arte de los jardines: no por una combinación de partes seleccionadas, sino por la fusión de una infinidad de elementos constantes y circunstancias accidentales. Lo que debe imitarse de la naturaleza es su forma de trabajar a ciegas, asumiendo eventualmente los resultados de la actividad humana. A los creadores de lagos artificiales, Price les recomienda que vayan a ver cómo la propia naturaleza crea lagos en miniatura y plantas que se reflejan en ellos a partir de los agujeros y montones de tierra que dejan los trabajadores en las canteras de grava abandonadas[20]. Y a la rigidez de los *clumps* y los *belts* que aíslan y magnifican la propiedad, opone no una naturaleza virgen y primitiva, sino una naturaleza familiar marcada por las huellas de una actividad humana ordinaria y despreocupada por el arte, la de los senderos hundidos y los caminos secundarios. Allí, de hecho,

> todos los rasgos dominantes y mil detalles circunstanciales ponen de relieve la *intricacy* natural del terreno. Las curvas son bruscas y sin preparativos; los taludes son a veces quebrados y empinados, otras llanos y de suave inclinación, pero sin uniformidad; a veces están cubiertos de alisos y arbustos silvestres, otras vagamente circundados por bosques; no hay hierba regular, ni bordes bien definidos; no hay líneas divisorias claras; todo está mezclado y confuso, y el borde mismo del camino, modelado por el solo tráfico de transeúntes y animales, es tan libre en apariencia como las pisadas que lo formaron. Incluso las marcas de las ruedas (pues ninguna circunstancia es indiferente) contribuyen al efecto pintoresco del conjunto. Las líneas que describen están llenas de variedad. Marcan el camino a través de los árboles y los arbustos cuando algún obstáculo –un matorral bajo de espino, un arbusto de aulagas, una mata de hierba, una piedra grande– obliga a las ruedas a realizar giros bruscos y complicados; y esos mismos obstáculos, que ocultan total o parcialmente a los primeros, contribuyen a la variedad y la *intricacy*[21].

A través de la negligencia, que permite a las plantas crecer a su manera, y del accidente, que imprime en ellas la marca de las circunstancias, los elementos de la naturaleza se unen ante nuestros ojos, y lo hacen de una manera paradójica en relación con las reglas del arte. Es porque todo está entremezclado que todo está *conectado*. Los viejos y mutilados troncos de los terraplenes de los mismos senderos hundidos, con sus ramas retorcidas

que se extienden en todas direcciones y eventualmente a través del camino, dan testimonio de ello. Lo que tapa en parte la vista contribuye a la *intricacy* que da carácter a la escena. Y lo que *obstruye* el camino es también lo que lo convierte en una vía de comunicación. El árbol extendido en todas direcciones ha sido una figura importante en el imaginario inglés de los jardines desde que Addison contrastó su desordenada exuberancia con los arbustos recortados geométricamente o con las formas artificiales del arte topiario. Pero ese árbol se había convertido en un elemento aristocrático, al aislarse en la majestuosa soledad de los *clumps*. Incluso había podido convertirse en una metáfora de la aristocracia como componente esencial del paisaje social en los escritos de Burke. No obstante, los enemigos de los *clumps* no se privan de señalar que los mismos señores que los tienen entronizados en sus céspedes libres plantan apretadas hileras de pinos y álamos italianos detrás de las vallas que ahora aíslan y protegen sus propiedades. El árbol que extiende sus ramas sobre los caminos se convierte entonces en la metáfora de un orden natural no perturbado por las divisiones artificiales del arte y la propiedad: no una naturaleza soñada de buenos salvajes, sino simplemente un universo familiar y compartido en el que la misma maleza y el mismo ramaje que desordenan el camino lo hacen igualmente abierto a todos. Ese universo es *uno*, no por la disposición de sus partes, sino porque no está hecho de partes, porque carece de líneas divisorias e incluso, en cierto modo, de líneas. Pues, como dice el reformador más radical del arte de los jardines, Richard Payne Knight, «nature still irregular and free / Acts not by lines, but gen'ral sympathy» («La naturaleza siempre irregular y libre / no actúa por líneas sino por simpatía general»)[22].

Estas líneas fueron publicadas en 1795. A finales de ese mismo año –el año IV de la República francesa– aparecieron en París los *Essais sur la peinture (Ensayos sobre pintura)* de Diderot, que hasta entonces habían permanecido en forma de manuscrito. Un mismo tema recorre los siete capítulos: el de la unidad que se extiende de por sí sobre la superficie de los cuerpos o la del lienzo: la conspiración de los movimientos, el color general que el cielo extiende sobre los objetos, los infinitos reflejos de las sombras y de los cuerpos que engendran armonía, la luz general que es la de la naturaleza, la de los artistas que la han observado bien y la de las naciones ilustradas. La simpatía, la unidad que surge de la propia mezcla, es la

consigna de finales del siglo XVIII, una unidad que se siente incluso más de lo que se ve. Es esa simpatía la que el ojo del hombre sensible percibe también en el corazón de las agrestes montañas de Cumberland o en los familiares caminos rurales de Herefordshire. Es el carácter que hace que una escena sea digna de ser pintada, porque es el rasgo común a la naturaleza libre y al arte que se inspira en esa artista sin maestro.

---

[1] Whately, *Observations on Modern Gardening*, cit., p. 1.

[2] Jean de La Fontaine, *Fragments du Songe de Vaux*, en *Poèmes et Poésies diverses*, París, Garnier, 1924, p. 87.

[3] Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, París, 1719, t. 1, pp. 47-51 y 62-66 [ed. cast.: *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, trad. J. Monter, Valencia, PUV, 2011].

[4] Jean François de Saint-Lambert, *Les Saisons*, París, Janet, 1823, p. VII.

[5] Thomas Whately, *L'Art de former les jardins modernes*, trad. franc. François de Paule Latapie, París, Jombert, 1771, p. 2 (salvo mención contraria, en lo sucesivo citaré esta traducción).

[6] Alexander von Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, trad. franc. H. Faye, París, Gide et J. Baudry, 1846, t. 1, p. 1 (menciono al traductor, siguiendo la costumbre, pero la introducción donde se hace esta afirmación fue escrita directamente en francés por Humboldt) [ed. cast.: *Cosmos, o Ensayo de una descripción física del mundo*, trad. B. Giner de los Ríos y José Fuentes, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2011].

[7] «Unas arboledas saludan a otras, cada paseo tiene su hermano / y la mitad de la terraza es el reflejo de la otra. / El ojo angustiado ve la naturaleza invertida, / árboles cortados como estatuas, estatuas tan grandes como árboles». *Epistle to Burlington*, vv. 101-104, en Alexander Pope, *Epistles to Several Persons,* Londres, Routledge, 1993, p. 144.

[8] Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinion and Times*, Londres, s. e., 1711, t. 2, p. 394, y Joseph Addison, *The Spectator,* 25 de junio de 1712.

[9] William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londres, J. Reeves, 1753, p. 24 [ed. cast.: *Análisis de la belleza*, trad. M. Cereceda, Madrid, Visor, 1997].

[10] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. franc. Baldine Saint Girons, París, Vrin, 1990, p. 157 [ed. cast.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. M. Gras y J. A. López, Madrid, Alianza, 2018].

[11] Robert Dodsley, «A Description of the Leasowes», en *The Poetical Works of William Shenstone*, Edimburgo, Apollo Press, 1778, t. 1, pp. XXII-XLIX.

[12] *Ibid.,* p. XXVIII.

[13] Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, Londres, J. Mawman, 1810, t. 1, p. 246 (el lector debe tener en cuenta la existencia de varias ediciones no concordantes del libro, publicado originalmente en 1794).

[14] «Pero, ¿por qué no colgar en la caseta del portero / el mapa de toda la finca de mi señor / en vez de dar a su hambriento visitante el dolor / de vagar por tantas millas en vano?»; Richard Payne Knight, *The Landscape. A Didactic Poem*, Londres, W. Bulmer and co., 1795, p. 13, vv. 169-172.

[15] William Gilpin, *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Year 1772,*

on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland, Londres, R. Blamire, 1786, t. 1, p. 194 (todas las traducciones de esta obra aquí presentadas son mías).

[16] *Ibid.,* pp. 218-219.

[17] Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Londres, T. Payne y J. White, 1805, pp. 77-79.

[18] Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape*, Londres, J. Mawman, 1810, t. 2, p. 239.

[19] *Ibid.,* p. 237.

[20] *Ibid.,* pp. 79-80.

[21] Price, *An Essay on the Picturesque…,* cit., t. 1, pp. 20-22.

[22] Knight, *The Landscape. A didactic poem*, cit., p. 10, vv. 143-144.

III.

El paisaje como pintura

> Cualquiera que tenga el menor sentido de la observación debe haber notado lo amplias que son las sombras y las luces en una hermosa tarde en la naturaleza o (lo que viene a ser a la misma cosa) en un cuadro de Claudio de Lorena[1].

Esta observación de Uvedale Price se ofrece para comentar lo que él considera una noción esencial del arte pictórico: la amplitud. Pero lo que nos llama la atención en primer lugar es la casi equivalencia entre un bello atardecer en la naturaleza y un lienzo pintado. Es importante entender que Price no nos está diciendo que el cuadro de Claudio de Lorena es bello porque verlo sería como creerse en la propia naturaleza, a semejanza de los pájaros que confundieron con fruta real las uvas pintadas por Zeuxis. Nos dice algo más: quien quiera entender los principios del arte pictórico debe mirar la forma en que la propia naturaleza pinta de una manera que nada tiene que ver con el arte. Pero, si esa persona quiere entender el tipo de unidad que otorga su belleza a un bello atardecer en la naturaleza, lo hará mirando el rectángulo del lienzo donde el pintor ha extendido esa luz vespertina que envuelve todas las siluetas de los objetos o de los individuos en una misma tonalidad cálida. Por ello, el arte de los jardines puede considerarse, sin lugar a dudas, una parte de la pintura. Eso no quiere decir que dicho arte deba tratar de reproducir los paisajes de los pintores. Se entiende que el arte de la bella disposición de los productos de la naturaleza debe inspirarse en la forma en que la propia naturaleza produce inconscientemente tales disposiciones. Pero hay que haber aprendido a verlas, a identificar las formas en las que el aire, la tierra, el agua y la vegetación se condensan para componer, con la luz y la sombra, una escena singular.

Dicha tarea puede parecer sencilla. ¿Acaso el mismo Price no nos mostraba esa obra ya observable en la banalidad de un camino forestal o incluso en el minúsculo lago formado en las oquedades de una cantera abandonada? Aun así, uno debe, en primer lugar, haber adquirido el hábito de detenerse a mirar espectáculos tan insignificantes; en segundo lugar,

tener la idea de que lo que uno ve allí es propiamente el trabajo de la naturaleza, y, en tercer lugar, concluir que es dicho trabajo el que uno debe imitar. Ninguna de esas tres cosas es evidente. Requieren educación. Pero también una educación de nuevo tipo. Por muy instruidos que fuesen, el abate Dubos y sus pares eran incapaces de ver la naturaleza en la imagen de un campesino conduciendo sus bueyes por un camino rural, a no ser que unos versos de Virgilio ennoblecieran la estampa. De ahí que tales versos se grabaran con frecuencia en los templos y las cuevas, o en los bancos de los jardines de Stourhead, Stowe o Leasowes. Pero, en el caso de los charcos, los árboles retorcidos, los macizos de retama o los surcos de los carros en un camino, ningún poeta podría ayudar a los doctos a verlos como algo más que impedimentos para el tráfico.

Ningún poeta, sin duda. Pero a lo mejor sí los pintores. En primer lugar, los que tenían la costumbre, desde la época de Claudio de Lorena y Poussin, de ir a instalarse a Roma, y cuya tradición continuaban Richard Wilson y algunos otros. Desde hacía algún tiempo, los jóvenes eruditos del reino, como Uvedale Price o Richard Payne Knight, se reunían con ellos en su Grand Tour y se llevaban a sus mansiones sus pinturas o bocetos de la campiña romana, con o sin motivos mitológicos. Pero también había pintores que nunca habían salido de Inglaterra, sino que habían acudido a esas mansiones para pintar a los señores del lugar y, a veces, si tenían un espíritu un poco plebeyo, los árboles, los campos, los molinos y las cabañas con techo de paja de sus fincas. Este fue el caso de Thomas Gainsborough, que fue más sensible que ningún otro al encanto de los caminos y estanques del campo, pero se vio obligado a ganarse la vida pintando retratos de sus propietarios. En Foxley, la casa de la familia Price, había pintado el retrato de los padres del joven Uvedale, pero también las hayas de los bordes del camino que los aparceros tenían la desafortunada costumbre de desmochar, y había llevado a veces, si la tradición es creíble, al joven como guía en sus paseos por el bosque. Y, por supuesto, es un cuadro de Gainsborough –o, al menos, uno que podría haber salido de su pincel– el que Price nos describe, con un sendero hundido, invadido por la vegetación y marcado por los roderos de carretas similares a las que se representan de camino al mercado en un famoso cuadro de ese pintor. Price no oculta sus intenciones, pues el propósito anunciado por el título mismo de su libro es animar a los arquitectos paisajistas a tomar a los pintores como modelo. Bajo ese título

coloca una cita de Cicerón: «Quam multa vident pictores in umbris et eminentia quae nos non videmus»[2]. Y extrae las consecuencias pertinentes ya en el primer capítulo:

> Al considerar el arte de la mejora de los jardines *(the art of improving),* podemos entender los cuadros como un conjunto de experimentos sobre las diversas formas en que los árboles, los edificios, el agua, etc., pueden disponerse, agruparse y acompañarse de la manera más bella y llamativa, en todos los estilos, desde el más sencillo y rústico hasta el más majestuoso y decorativo: muchos de esos objetos que apenas destacan, dispersos como están en la superficie de la naturaleza, cuando se reúnen en el campo del espacio restringido de un lienzo se imprimen necesariamente en el ojo, que así aprende a separarlos, seleccionarlos y combinarlos[3].

Separar, seleccionar y combinar: los términos empleados aquí pertenecen al léxico tradicional de la *mímesis*. Pero quienes los utilizaban, hasta entonces, no tenían el propósito de asociar esas operaciones con las ramas salvajes de los árboles, el curso irregular del agua o las formas arquitectónicas en ruinas, y menos aún, por supuesto, con las raíces o las roderas de los caminos. No es sólo una cuestión de dignidad de los motivos. Se trata sobre todo de que su selección se produce en el seno de una naturaleza concebida como un repertorio de formas. Lo que Price describe en los mismos términos es más bien una escenografía de incidentes. Lo que hay que observar son formas naturales que dan testimonio del proceso de su formación, o, por el contrario, espectáculos informes que llevan en sí la virtualidad de las formas definidas. Así eran las manchas o grietas en las paredes antiguas que Leonardo recomendaba observar. Así eran también las piedras, las raíces o los musgos que Gainsborough llevaba a su estudio como modelos para sus primeros planos: no eran sólo accesorios convenientes, sino también testimonios sobre la naturaleza productora de formas.

Porque la gran lección que los artistas de jardines pueden aprender de los pintores no es la de los procesos de fabricación. Un pintor tiene sin duda secretos del oficio de los que no todo el mundo puede apropiarse. Y no se puede esperar que los diseñadores de jardines posean la habilidad técnica de los maestros de la pintura. Sin embargo, podemos pedirles que aprendan a mirar como ellos. La pintura es, ante todo, un arte o una ciencia de la mirada. Por eso Price cree que es importante aclarar el significado de la palabra: «Cuando digo un pintor, no me refiero simplemente a un profesor, sino a cualquier hombre de espíritu liberal –artista o no– que tenga un

sentimiento vigoroso de la naturaleza y del arte, y esté acostumbrado a compararlos»[4]. Ser pintor es, ante todo, una cuestión de mirada. De mirada liberal. Esa noción de «liberalidad» estaba cambiando de significado. Solía designar el tipo de actividad o disfrute adecuado sólo para los llamados hombres libres, es decir, no esclavizados a las limitaciones de la existencia precaria. Ahora se aplica, por el contrario, a ese tipo de mirada que ya no asocia la calidad de un espectáculo con una dignidad social, sino que separa, como hace Kant, la apreciación estética de la forma de un edificio de la apreciación del modo de vida de sus ocupantes. Esa es, según Price y Knight, la lección de «liberalismo» que los pintores dan a los *improvers:* estos últimos componen jardines que hacen sensible la extensión de una finca y la majestad de su propietario. Los pintores les enseñan, a la inversa, esa mirada curiosa que encuentra felices composiciones en los espectáculos más confusos y mezquinos de la vida rural que rodea esas fincas. Puede tratarse simplemente de la confusión de los caminos del bosque abarrotados de vegetación. Pero también puede ser el prosaísmo extremo de un cuadro de Wouwerman, especialmente adecuado para inflamar el corazón de las personas refinadas: «Los objetos principales son un carro de estiércol recién cargado; una carroña que yace sobre el estiércol; un campesino sucio con un delantal sucio, el propio montón de estiércol y un perro que se muestra en una actitud que promete hacer dicho montón más grande»[5]. Lo que tiene en común el arte de los pintores con la naturaleza es esa virtud de conexión que desprecia las dignidades de la sociedad y las barreras de la propiedad. Esa virtud es común a las escenas de género campesinas de Wouwerman y a los paisajes heroicos de Claudio de Lorena, en los que «los templos y los palacios están a menudo tan bien entrelazados con los árboles que las copas de estos sobresalen de sus balaustradas y sus frondosas ramas pasan por las aberturas de sus soberbias columnas y pórticos»[6]. Es en esa virtud de la conexión en la que los creadores de jardines pintorescos deben inspirarse ante todo.

Aquí es donde los *improvers*, objeto de las burlas de Price y Knight, creen encontrar su venganza. Sus censores, señalan, no tienen experiencia en la profesión. Aparte de las transformaciones que han llevado a cabo en sus propias fincas, no conocen más jardines que los paisajes rústicos pintados por Hobbema, Ruysdael o Berchem, los paisajes nobles de Tiziano, Poussin o Claudio de Lorena, y los paisajes salvajes de Salvator Rosa. Afirman que,

en el arte de los jardines, sólo se trata de saber juzgar los efectos felices que producen las mezclas de formas y colores, de luces y sombras. Oponen este conocimiento *liberal*, que sabe componer la unidad a través de las paradójicas virtudes del accidente y la negligencia, con el insípido prosaísmo que juzga la adecuación de los edificios y jardines a sus fines, y la conveniencia de determinado ornamento en determinado lugar. Pero componer un lienzo, afirman sus críticos, resulta muy distinto a disponer una vivienda y su entorno. Knight pide al paisajista que se inspire en los artistas que «muestran a los hombres no sólo como son, sino también como parecen ser»[7]. ¿Cómo se puede aplicar ese principio en el arte de los jardines, que no dispone sombras sino cosas reales? El pintor elige un tema que le permite disponer sus figuras, edificios y vegetación según la tripartición canónica de un primer plano donde sitúa la acción, un plano intermedio que le otorga relieve y un fondo que se desvanece gradualmente en una atmósfera azulada. En busca de esos tres planos, «vaga por la naturaleza hasta encontrarlos; si no, los ofrece extrayéndolos del almacén de su propia imaginación. Pero el artista rural está apegado a un lugar determinado [...]. El primer plano está al alcance de su arte; el fondo generalmente puede proveerlo; pero la distancia, si es que puede captarla, queda esencialmente fuera de su control»[8]. Quienes critican los *clumps* en nombre de las ramas y el follaje «intrincado» de Claudio de Lorena olvidan que los árboles no crecen en el campo tan rápidamente como en el lienzo y que la naturaleza tardó siglos en dar su forma actual a los paisajes que toman como modelo. Cuestionan la *idoneidad* y la *propiedad* de los edificios y los ornamentos en nombre de la «conexión» del conjunto. Pero la conexión a la que se refieren se dirige sólo a la mirada. En definitiva, hablan de edificios y jardines para ver, no para habitar. Para convencerse de ello, basta con leer los elogios que dedica Price a los lienzos de Claudio de Lorena, donde las ramas de los árboles se introducen entre las columnas de los pórticos. «De ello parece deducirse que el ensayista propone ver desde el exterior y proyectar la casa en la composición global. ¿Y quién no preferiría contemplar una casa así invadida de árboles antes que entrar en ella y padecer la humedad y la incomodidad que necesariamente encie-rra?»[9]. La casa «conectada» con el paisaje es una casa inhabitable. Hay que extraer las conclusiones debidas y separar las artes: la pintura de paisaje «no tiene ninguna relación con la ornamentación de jardines. Las

operaciones manuales de la primera no guardan la menor afinidad con las de la segunda»[10].

Estas críticas son ciertamente de sentido común. Pero quienes señalan la diferencia entre la apariencia ofrecida a la mirada y la realidad de la propiedad y del hábitat no entienden el alcance de lo que dicen. Es cierto que ni Price ni Knight tienen experiencia en la profesión. Su intención es precisamente oponer la visión amplia de los humanistas a la visión estrecha de los profesionales del ramo. Lo que proponen es una reforma de la manera de ver las cosas, no un método eficaz de planificación de parques. Esa reforma es ciertamente poco practicable en el arte de los jardines, donde el principio, en efecto, es intervenir lo menos posible. Sin embargo, ocupa el lugar que le corresponde en la transformación de los criterios del arte, de la belleza y de su relación con la vida que marca la transición de un régimen del arte a otro. Lo que Humphry Repton, William Marshall y algunos otros señalan de manera burlona es, al fin y al cabo, idéntico a lo que el profesor Immanuel Kant ha dicho con toda seriedad en un libro publicado cinco años antes: el arte de los jardines «sólo existe para el ojo, igual que la pintura»[11]. Forma parte de ese arte de la apariencia sensible en el que la figura no tiene realidad espacial, sino que simplemente se pinta en el ojo según su apariencia en una superficie. En ese sentido, es a la vez más liberal y más cercano a la naturaleza que esas artes de la realidad sensible que plasman sus ideas en volúmenes sólidos en el espacio. Kant reconoce así la mutación que ha trasladado el arte de los jardines desde las realidades sólidas de la arquitectura hasta las apariencias de la pintura. Whately ya lo había subrayado, al definir el lugar de los edificios en los jardines. Estos debían tener un carácter *expresivo* determinado no por su función sino por el escenario al que pertenecían: «Los edificios, en su calidad de objetos, tienen tres propósitos principales: distinguen, cortan o decoran las escenas de las que forman parte»[12]. Por un lado, rompen la monotonía de una extensión uniforme e introducen variedad en céspedes, bosques o elementos acuáticos que de otro modo podrían ser demasiado similares. Por otro lado, subrayan el carácter de una escena.

> Los edificios no sólo fijan lo incierto y aclaran lo dudoso, sino que otorgan energía y elevación a un carácter ya marcado: un templo añade majestuosidad a la escena más soberbia; una cabaña, a la sencillez del cuadro más campestre; la ligereza de un obelisco, la alegría de una rotonda abierta, el brillo de una larga columnata, son menos adornos que expresiones de carácter[13].

Por eso no hay que poner más edificios de lo imprescindible para las necesidades de la escena ni llamar demasiado la atención sobre ellos colocando su fachada en medio de un mirador. «Esta manía de llamar la atención con edificios vistos en su totalidad, y especialmente con los más magníficos, es un error demasiado común»[14]. Su aspecto siempre será más pintoresco, según los principios de la *intricacy*, si se los ve oblicuamente y con una parte ocultada por los árboles. Y, sobre todo, hay que preservar la unidad global de la escena frente a «esa tendencia de los edificios a separarse de otros objetos y a dejar de formar parte de un conjunto»[15].

La unidad del jardín es, pues, más pictórica que arquitectónica. Ese es también el sentido de los elogios de Walpole a William Kent en su *Essay on Modern Gardening (Ensayo sobre la jardinería moderna),* que añadió significativamente a su colección de *Anecdotes of Painting (Anécdotas de la pintura):* «Sus edificios, sus sedes, sus templos eran más obra de su pincel que de su compás»[16]. Las provocaciones de Price o de Knight no hacen más que llevar al extremo una evolución afirmada por espíritus más comedidos y explicitar el poder que otorga al arte de las apariencias su privilegio sobre el arte de la «realidad sensible». Cuando Price se refiere al cuadro de Wouwerman consagrado a un carro de estiércol, es para subrayar la impotencia de la escultura para lograr lo que la pintura puede hacer: convertir un asunto poco apetecible en una fuente de placer para todos. El mismo carro representado en mármol por el artista más hábil sería una obra detestable.

Esto podría considerarse una nueva contribución a un viejo debate sobre los poderes comparados de las artes miméticas. Dos célebres versos de Boileau habían afirmado: «Il n’est pas de serpent ni de monstre odieux / Qui, par l’art imité ne puisse plaire aux yeux» («No hay serpiente ni monstruo odioso / que, mediante el arte imitado, no pueda agradar a los ojos»). Es cierto que no hablaba de estiércol. Lessing había criticado la fórmula de Boileau: las serpientes que ahogan a Laocoonte sólo podrían complacer a los ojos si el escultor renunciara a plasmar en piedra las expresiones de horror presentes en los versos de Virgilio. Pero algo más está en juego en el privilegio que se concede aquí al arte de las «apariencias sensibles» sobre el que materializa las ideas en la dureza de la piedra. Más que la desigual capacidad de dos artes para crear obras que agraden a la

vista, afirma la virtud de un arte que es propiamente el de la mirada. El pintor es ante todo un artista de la mirada, un hombre que tiene la capacidad de individualizar, con la extensión indecisa y el espectáculo conmovedor de campos y bosques, de colinas y estanques, una escena concreta, una dramaturgia específica de apariencias contrastadas que se funden en un único efecto de conjunto. La escultura del carro de estiércol sería repulsiva o grotesca porque se vería en ella la voluntad de materializar una idea en piedra y se captaría la pobreza de dicha idea por la extravagancia de la materialización. Pero el pintor no materializa una idea en el lienzo. Capta con la mirada un juego de apariencias cuyo efecto su lienzo prolongará hacia otra mirada de artista. En la alianza entre las apariencias del lienzo y la realidad del arte de los jardines o la expedición por montañas y lagos, se crea otra idea del arte. Una idea que se preocupa menos de producir formas que de formar una manera de mirar y de sentir que amplíe la simpatía de las apariencias y los movimientos que la palabra *naturaleza* designa entonces. Se trata menos de definir los criterios de la perfección artística que los principios de una educación estética, expresión que, en la misma época, sirve como título de la famosa serie de artículos de Schiller.

Esa es la transformación que se ha producido desde los tiempos en que el abate Dubos oponía la imitación mecánica, que reproduce exactamente el aspecto de un campesino en un camino rústico, y la imitación artística, que es capaz de conmover el corazón porque capta la naturaleza sólo allí donde se manifiesta: en el drama de las pasiones humanas plasmadas en las expresiones de los personajes. Los caminos forestales por los que pasan los campesinos, los árboles que los bordean, o los estanques junto a los que discurren tienen entonces un *carácter* propio. Ese carácter es en sí mismo un aspecto singular de una naturaleza que compone una unidad de efectos en un entorno particular en la medida en que su poder lo supera. El artista es quien siente y da a sentir ese poder. Para ello no hace falta situar una escena patética en primer plano. Los pintores ya han refutado con hechos los argumentos de los teóricos de la *mímesis*. Han demostrado que la naturaleza está totalmente presente en el drama que componen los árboles de los bosques, las aguas vivas de los ríos o las aguas tranquilas de los lagos, los promontorios o los recovecos de las orillas, los pasos de las nubes, las ráfagas de luz o los vendavales. Está ahí, condensada en una escena y a la vez sobrepasando sus límites para aquellos que saben no sólo verla, sino

también sentirla.

Este poder de un sentir que supera al de ver quizá nadie lo haya expresado mejor que Gilpin, cuando relata sus viajes por los lagos y montañas de Cumberland, combinando la precisión del ojo del acuarelista con el entusiasmo del siervo de Dios ante el espectáculo de la creación. Lo que entonces sirve de norma para el arte es la «escena viva», la escena pintada por la propia naturaleza para la que las palabras del poema o los trazos del pincel nunca son más que «burdos sustitutos». Porque «podemos encontrar placer en la descripción y la pintura. Pero el alma nada puede sentir si el poder de nuestra imaginación no ayuda al arte del poeta o del pintor exaltando la idea y pintando cosas que no se ven»[17]. Se podría pensar que estas líneas sólo se refieren a la brecha ya señalada por Dubos entre el arte que complace por simple imitación, y el arte en el que nos sentimos tocados por el poder de la naturaleza. Pero la brecha ha cambiado de estatuto. Ya no se trata de oponer un género bajo, que copia la naturaleza vulgar, y un género elevado, que imita la naturaleza ideal. La brecha define una deficiencia constitutiva del arte frente a una naturaleza cuyo único poder, el poder de la conexión, ya no puede dividirse en géneros nobles o bajos. Pero esa misma impotencia da lugar al poder que la compensa. Ese poder se llama imaginación: ya no es la imaginación del artista que inventa temas y compone escenas según las normas de la naturaleza ideal, sino la imaginación del espectador, que debe sentir y traducir a su vez ese poder de la naturaleza que atraviesa el marco en el que están encerradas sus representaciones. El arte escapa a su impotencia si sabe utilizarla para suscitar el poder que lo completa. Esa es sin duda la desgracia del escultor: su obra es un producto artístico «perfecto». Está enteramente comprendida en la idea materializada que da a ver. En cambio, la perfección de la pintura es la de un arte imperfecto que no puede cerrarse sobre sí mismo, sino que se refiere a esa naturaleza cuyo poder sólo puede sugerir y que nunca está completa en una forma determinada. Ejercerá de la mejor manera posible esa perfección de lo imperfecto utilizando procedimientos que son en sí mismos bocetos que hay que completar para lograr la representación que sólo se sugiere.

> De ello se desprende, tal vez, que la perfección del arte de la pintura se logra no tanto tratando de producir una semejanza exacta de la naturaleza en una *bella representación de los detalles de todas sus partes* –cosa que consideramos casi imposible y que generalmente sólo conduce a la

trivialidad y a la insipidez–, como intentando dar esos toques característicos, audaces y vigorosos que excitan la imaginación y la llevan a realizar la otra mitad del cuadro[18].

De aquí también se sigue una transformación en la jerarquía de los géneros. «Un tosco esbozo de la mano de un maestro a menudo impresionará mucho más a la imaginación que la obra mejor acabada»[19]. Y los géneros inferiores de la pintura de paisajes, de flores o de animales ofrecerán, por lo general, más materiales para su trabajo que el género superior de la pintura de historia. El arte de las apariencias sensibles sigue el movimiento de una naturaleza que procede ella misma mediante esos toques «audaces y vigorosos», con los cuales sugiere una totalidad en acción que se puede sentir en todas partes sin que se dé en ninguna. La virtud de la pintura es dibujar los contornos de esa totalidad no dada y ejercitar el poder de la imaginación, que consiste en ir más allá de lo que percibe el ojo y proyectarse más allá de lo dado. Por eso Gilpin no puede aceptar las razones de Burke para dar prioridad al boceto sobre la obra terminada, que son siempre restrictivas. «La imaginación, decía este autor, se deleita en la promesa de algo más y no se satisface con el objeto actual de los sentidos»[20]. Gilpin responde que no es una cuestión de «promesa» sino de realidad. Las paredes desnudas y los andamios de un edificio en construcción prometen una futura vivienda, pero la imaginación no se excita al verlos. Lo que la excita es lo que pone en marcha su poder de *crear* positivamente algo más, de crearlo no como el vago ensueño que despiertan el paisaje o el lienzo, sino comprometiéndose con el trabajo que requieren: el trabajo que «exalta la idea» haciendo ver las cosas no vistas. La idea que se debe exaltar no es la que preside la realización de una obra de arte, como el plano de un edificio o el dibujo de una escultura. Al centrarse en el espectáculo de luces y sombras, en un bello atardecer en la naturaleza o en el lienzo de los pintores, se ha invertido el camino de la *mímesis*. La idea que cuenta entonces es la que viene después, la que es anunciada por los esbozos de la naturaleza o del arte de las apariencias pero se entrega al único poder capaz de completarlas yendo más allá de lo que hacen ver. La imaginación ya no va de la idea a la forma que la realiza. Pasa del efecto experimentado a su idea aún indeterminada. ¿No es esa inversión la que registra Kant al desarrollar la noción de una finalidad infinita?

---

[1] Price, *An Essay on the Picturesque*…, cit., t. 1, p. 158.

[2] «Cuántas cosas ven los pintores en las sombras y alturas que nosotros no vemos», *Cuestiones*

académicas I, 2, VIII.

[3] Price, *An Essay on the Picturesque*…, cit., t. 1, p. 5.

[4] *Ibid.,* p. 9, nota.

[5] Price, *An Essay on the Picturesque*…, cit., t. 2, p. XIV.

[6] Price, *An Essay on the Picturesque*…, cit., t. 1, p. 18.

[7] Knight, *The Landscape*, cit., p. 6.

[8] William Marshall, *A Review of «the Landscape, a Didactic Poem» [by R. P. Knight], also of an «Essay on the Picturesque» [by U. Price], together with Practical Remarks on Rural Ornament, by the Author of Planting and Ornamental Gardening, a Practical Treatise,* Londres, 1795, p. 11.

[9] *Ibid.,* p. 45.

[10] *Ibid.,* p. 259.

[11] Kant, *op. cit.,* p. 151.

[12] Whately, *L'Art de former les jardins modernes*, cit., p. 154.

[13] *Ibid.,* p. 164.

[14] *Ibid.,* p. 160.

[15] *Ibid.,* p. 161.

[16] Horace Walpole, *Essay on Modern Gardening*, Richmond upon Thames, 1771, p. 57.

[17] Gilpin, *op. cit.,* t. 2, p. 11.

[18] *Ibid.,* p. 11.

[19] *Ibid.,* p. 14.

[20] Citado por Gilpin, *op. cit.,* t. 2, p. 15. Se trata de una cita aproximada del capítulo XI de la segunda parte de E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,* cit., p. 121.

IV.

Más allá de lo visible

Unidad en la variedad. Ese es el criterio clásico de belleza al que se remite constantemente el arte de los jardines. Y la noción de lo pintoresco parece responder exactamente a él. Lo que se exige al pintor para que su obra esté a la altura de la naturaleza es que introduzca en su lienzo la proporción exacta de rasgos variados que se fundan en un conjunto armonioso. Pero eso también significa que está constantemente en el umbral en el que la variedad que atrae la mirada debe perderse en la unidad que la lleva más allá de sí misma.

Esa tensión entre unidad y variedad ya está presente en la definición de la *intricacy*, que es el gran criterio de lo pintoresco. Porque la *intricacy* no significa simplemente que todo deba mezclarse. También requiere que algo escape a la vista. Price es fiel a la idea de Hogarth cuando define la noción así: «esa disposición de los objetos que excita la curiosidad mediante un disimulo parcial e indeciso»[1]. Quiere oponer esa «curiosidad» a la monotonía de los jardines lisos y ondulados de Brown. Pero todos los *improvers*, ya sean seguidores o detractores de Brown, comparten el mismo principio fundamental, que podría enunciarse así: la mirada debe limitarse para no ver el límite de lo que ve. Debe haber un límite que oculte el límite. Whately, mejor que nadie, ha dejado claro ese principio: la vista de una vasta extensión de agua tiene poco atractivo para el ojo, que no puede encontrar un punto en el que centrarse. Por lo tanto, es preferible que el lago muestre sus bordes. Pero un paisaje cuyos elementos se entregan por completo a la vista nada deja a la imaginación. Por eso es necesario que esos mismos bordes que fijan la mirada disimulen los límites de la extensión del lago. En consecuencia, según el caso, hay que rebajar los bordes para que el temblor del agua en la superficie haga parecer que la orilla está aún lejos, o, por el contrario, hay que realzarlos, con entrantes y salientes, y aprovechar las pantallas que proporciona la vegetación para sugerir que el lago se extiende mucho más allá de la vista. De esa manera, «siempre estamos en una agradable incertidumbre sobre su extensión: una

colina, un bosque, incluso, y la campiña pueden ocultar uno de sus extremos y dar rienda suelta a la imaginación que no deja de imaginar un inmenso trozo de agua [...]. La escena es limitada y la extensión del lago es indeterminada: un horizonte bien dibujado satisface al ojo, mientras que una superficie sin límites se abandona a la imaginación»[2]. Ese es el principio que Kent y después Brown han aplicado en Stowe para contrarrestar la «formalidad» del parque diseñado por Bridgeman. La perspectiva del «templo de Kent» se abre así a varias limitaciones que crean lo ilimitado: el templo de Baco, antes demasiado expuesto a la vista, se hunde bajo los árboles; el bosque que cubre la cima y un lado de la colina parece profundo y elevado; el césped es vasto y una parte de sus límites, artísticamente ocultada a la vista, da lugar a la idea de un espacio mayor; por último, sólo es visible una pequeña parte del lago, cuyos extremos están igualmente ocultos para no disminuir la grandeza de la imaginación[3]. El mismo principio se aplica al lago del nuevo parque Painshill: su forma, la disposición de algunas islas y los árboles que las cubren, así como la orilla, «lo hacen parecer más considerable de lo que es»[4]. Y era ese principio, como bien recordamos, el que otorgaba a la cascada de Leasowes su majestuosidad, pese a su modesto volumen de agua: la parte superior estaba hábilmente oculta, de modo que los ojos del espectador conferían a la escena una grandeza que superaba sus dimensiones.

No debemos engañarnos sobre el alcance de esos preceptos. No son meros artificios para acrecentar en la imaginación el tamaño de elementos acuáticos o céspedes de dimensiones modestas. Porque no se trata de aumentar las dimensiones, sino de separar dos tipos de grandeza: la grandeza estética de la escena y la grandeza matemática de los objetos que la componen. Kant será quien formalice esa distinción entre dos tipos de magnitud. Pero ya se dejaba deducir a partir del análisis de Hogarth y está en el centro de los principios que los *improvers* ponen en práctica, que Whately formaliza para su arte o que Gilpin ve desplegarse en el gran teatro de la naturaleza salvaje. La perfección del arte, semejante al poder de la naturaleza, consiste en la aparición de esa grandeza que se separa de la realidad de las dimensiones matemáticas. Si la historia de la estética ha conservado, después de Kant, la única dualidad de lo bello y lo sublime, es a costa de ignorar dos nociones intermedias sobre las que el arte de los jardines y la descripción de los paisajes habían construido su propia poética:

lo *pintoresco* y lo *grandioso*.

Para comprender el papel que desempeñan esas dos nociones, debemos volver a la obra cuya sombra se extiende sobre todas las reflexiones y descripciones de los teóricos del arte del jardín o del viaje pintoresco, a saber, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello)* de Burke. Este autor creó un abismo entre las dos nociones, al mismo tiempo que dio a cada uno de esos sentimientos un principio restrictivo. A la noción de lo bello se asociaba la de pequeñez: «Los objetos bellos son pequeños», afirmaba, una proposición que, de hecho, no demostraba con ninguna ilustración concreta, sino sólo con el uso del lenguaje, que asocia los diminutivos con los seres queridos y las mascotas. Las cualidades más concretas de la *smoothness* y la delicadeza, que él asociaba con el principio de la variación insensible, eran en sí mismas consistentes con este privilegio de lo pequeño. Burke negó así toda belleza a los «vigorosos árboles del bosque», tan queridos por todos los paisajistas, para reservarla al mirto, al naranjo, al jazmín y a la vid, que eran más propios de esos jardines franceses u holandeses caracterizados por las proporciones rectilíneas que había criticado. Lo sublime era ciertamente grande, pero esa grandeza estaba esencialmente marcada por la disminución que sentían aquellos a quienes afectaba. El poder, el terror, la oscuridad y las privaciones eran las causas más llamativas. Es cierto que Burke añadía el sentimiento de lo infinito, pero lo hacía para reducir su aprehensión al principio de la variación insensible. La nobleza de la rotonda, decía, se explica porque, «en cualquier dirección que uno gire, el mismo objeto parece continuar, sin dar tregua a la imaginación»[5]. Pero ese trabajo de la imaginación se pensaba dentro de una categoría restrictiva, la del engaño: «El verdadero artista engaña al espectador con una generosa impostura y, para conseguir los fines más nobles, recurre sólo a medios fáciles [...]. Una obra de arte sólo puede ser grande si engaña; no engañar es sólo prerrogativa de la naturaleza»[6].

La afirmación de Burke tiene su recíproco tácito: la naturaleza no es artista porque no engaña. Es en este punto donde incluso quienes reivindican sus análisis se separan de sus presupuestos. Sin duda, también Gilpin afirma que «la pintura es el arte del engaño y su gran perfección reside en el ejercicio de dicho arte»[7]. Pero a continuación añade que tal

engaño es sólo el medio de imitar el «gran estilo» con el que la naturaleza pinta sus escenas. Porque la naturaleza es también artista en su arte de disimular: difumina las líneas de las montañas; aprovecha para ocultar la insularidad de una isla; hace indistinta la distancia o esconde en la niebla la base y las cimas de las montañas; utiliza la variedad de los desprendimientos de rocas dispersas en las laderas para crear una grandiosa unidad, o la aparente uniformidad de un lago bien circular para reflejar la diversidad de las cumbres circundantes. A veces, incluso vuelve incierta la distinción entre el reflejo y el objeto reflejado. Tal es la extraordinaria ilusión que experimenta el ginebrino Jean-André de Luc en los senderos de Chaumont con vistas al lago de Neuchâtel:

> La superficie de este lago, ligeramente agitada, reflejaba el azul del cielo tan perfectamente que parecía el cielo mismo. Los árboles que se encontraban debajo del camino en la ladera llevaban su follaje hasta el horizonte en relación con nuestros ojos y así nos ocultaban todo el terreno más allá del lago, incluso las montañas: pero podíamos ver el lago entre los troncos de esos árboles, al tiempo que veíamos el cielo por encima de sus ramas; y el tono de uno y otro era tan perfectamente similar que nos parecía, sin que nada pudiera destruir la ilusión, que era el propio cielo el que pasaba por debajo de nosotros, como si hubiéramos estado suspendidos en algún pequeño satélite en el espacio[8].

La naturaleza es mucho más poderosa que los paisajistas de Stowe o de Painshill a la hora de crear ilusión. Porque difumina la frontera más radical, la que separa apariencia y realidad. Pero esa ilusión ya no puede equipararse al fingimiento que seduce a una imaginación siempre dispuesta a dejarse engañar. Se trata más bien de un poder que excede las cualidades capaces de producir efectos específicos y, por lo tanto, provoca el trabajo de la imaginación que sitúa al propio entendimiento fuera de sus proporciones habituales.

Lo pintoresco tiende así a su propia superación, a un estado en el que la feliz combinación de objetos variados queda abolida en un efecto de conjunto: la grandeza *(grandeur)* que reduce esa variedad a una unidad en la que se neutraliza la individualidad de esos objetos y sus cualidades. Al mismo tiempo, la relación habitual de causa y efecto, según la cual un determinado espectáculo produce los correspondientes efectos de placer y desagrado, también desaparece. Los criterios de Burke se difuminan: la superficie lisa de un lago se desprende de la simple «pequeñez» de la belleza; la superficie desolada de una montaña cubierta de enormes rocas,

del simple «terror» de lo sublime. Lo uno y lo otro se unen en el mismo efecto de «grandeza»; y esa grandeza produce un efecto específico: ya no es el paisaje el que parece más grande de lo que es, sino la propia mente la que se agranda. Tal como la describen los viajeros, esa ampliación se manifiesta, en primer lugar, con un estado de estupor y satisfacción sin nombre. Dicho estado supera el placer que obtiene el ojo de los espectáculos agradablemente variados. Pero no es lo mismo que el horror ante los espectáculos amenazantes. Se trata de un sentimiento nuevo que un colega de Gilpin, el arzobispo Thomas Herring, señaló a su regreso de un viaje a las montañas salvajes de Gales: «Su aspecto es grandioso y da testimonio de la magnificencia de la naturaleza. Engrandeció mi espíritu de la misma manera que el formidable espectáculo del océano, de modo que tardé en reconciliarme con los países llanos. Las bellezas de estos eran de una clase mezquina. Y me temo que, si hubiera visitado Stowe de camino a casa, habría hecho algún comentario despectivo al respecto. Habría sonreído ante las pequeñas bellezas del arte y mirado con desprecio una ruina artificial después de haber sido agradablemente aterrorizado por los desechos de la creación»[9]. El agradable terror aquí evocado pertenece al léxico de Burke. Pero el «engrandecimiento» del espíritu así sacudido por sentimientos contradictorios pone en cuestión la «pequeñez» en la que encerraba la belleza, y define una configuración mental en la que se superan sus distinciones entre estados psíquicos y su propia psicología. Es, de hecho, un estado de indeterminación de los opuestos en el que la mente descubre poderes sensibles frente a los que los términos descriptivos habituales fallan. Gilpin muestra así cómo una «circunstancia extraordinaria» –que puede ser de calma o de tormenta– produce un mismo estado de unión de contrarios, un entusiasmo transitorio que suspende el uso habitual de nuestras facultades. También en este caso la naturaleza, como artista, supera con creces al arte en la producción de apariencias: «Si un espejo artificial de unos pocos centímetros, colocado frente a una puerta o a una ventana, produce a menudo reflejos agradables, ¡qué noble apariencia debe producirse cuando una extensión de varias leguas de circunferencia se transforma en un vasto espejo rodeado de una combinación de objetos bellos y grandiosos! El majestuoso reposo de una escena tan grandiosa, solemne y espléndida despierta en el espíritu una especie de tranquilidad entusiasta que extiende sobre el pecho un dulce contento de sí mismo, una

pacífica suspensión de las operaciones mentales que se puede sentir pero no describir»[10]. Lo que produce ese estado suspensivo es un poder general indistinto en el que se pierde la individualidad de los objetos y de sus cualidades. Sólo después de haberse dejado transportar por esa impresión general puede la mente detallar sus elementos: el brillo del lago, la pureza de los elementos, los matices de las montañas o la variedad de los reflejos. Pero el efecto en sí mismo sólo podía sentirse neutralizando las cualidades que podían asignarse como causas.

Por ello, el mismo efecto de transporte y suspensión puede producirse con un espectáculo exactamente opuesto al del lago convertido en espejo. «Cuando contemplamos esa gloriosa escena, deploramos que pueda ser distorsionada por las rudas ráfagas de la tormenta. Y, sin embargo, no sé si, en esa circunstancia, no puede tener un poder aún mayor sobre la imaginación. Cada pequeña idea se pierde en el estruendo y la salvaje confusión de tal escena»[11]. Lo que también se pierde en ese efecto global son los elementos particulares que componen la escena. Sin duda, es posible describir las nubes desgarradas que se acumulan en el cielo, las montañas medio oscurecidas por los vapores de la atmósfera, los árboles que se retuercen con las ráfagas y el lago que se levanta de su fondo y blanquea de espuma los promontorios rocosos. También se puede evocar tal o cual circunstancia capaz de dotar a la escena todavía de mayor intensidad: «Si un rayo de sol resplandeciente irrumpe de improviso y, para hablar como Shakespeare, *ilumina la tormenta*, la escena de un lago agitado, así sostenida por los poderes del contraste, afecta al mismo tiempo a la imaginación y al ojo en un grado aún mayor»[12]. Pero, si las nubes así levantadas y los relámpagos producen «ideas sublimes», es porque hacen desaparecer la particularidad de los objetos en un mismo sentimiento global. La tormenta «conduce al ojo en busca de objetos con la grandeza del efecto»[13]. Por eso, las vastas extensiones solitarias del monte Helvellin, donde las rocas a veces se esparcen de manera casual por la superficie y otras se estrellan en cascadas de pedreros, producen el mismo efecto que las tranquilas aguas del lago: al fundirse en un todo, también ellas «distienden la mente y la fijan en una especie de estupor»[14]. Y yerra el doctor Johnson cuando encuentra la árida montaña de las Highlands escocesas desprovista de forma. Desde luego, no tiene el aspecto de los campos de trigo y los prados que le gustan. Pero «su forma como montaña es

incuestionablemente grande y sublime en el más alto grado. Porque esta pobreza de objetos, esta *simplicidad*, como puede llamarse, que ciertamente resta belleza al paisaje escocés, es al mismo tiempo una fuente de sublimidad»[15].

La simplicidad no es sólo el estado en el que la variedad se desvanece en favor de la unidad. También es el estado en el que esa unidad constituye una totalidad suficiente en sí misma. Ante el espectáculo sublime, la imaginación ya no está llamada a actuar como artista, añadiendo lo que falta al cuadro. Más bien está llamada a concebirse a sí misma y a empujar a la mente a concebirse como otra, como transportada a otra parte ante el espectáculo de una plenitud en la que nada falta. Lejos del terror y la humillación invocados por Burke, hay algo glorioso en la experiencia tranquila de esa grandeza en la que la extrema riqueza y la extrema pobreza son equivalentes. El espectáculo de lo sublime arranca la mente de su régimen habitual y la convierte en habitante de otro mundo.

Este transporte puede adoptar un aspecto de asombro ante un mundo devuelto a su estado primitivo. En el relato de Patrick Brydone, la llegada a la cumbre del Etna al amanecer imita la creación del mundo:

> Toda la atmósfera se fue encendiendo poco a poco y reveló confusa y débilmente la ilimitada perspectiva que había alrededor. El mar y la tierra parecían oscuros y confusos, como si acabaran de emerger del caos original; y la luz y las tinieblas parecían indistintas, hasta que la mañana, en su marcha gradual, completó la separación. Las estrellas se desvanecen y desaparecen las sombras. Los bosques, que antes parecían abismos negros y sin fondo donde ningún rayo podía reflejarse para mostrar sus formas y colores, se presentan como una nueva creación que se alza ante la vista y toma vida y belleza de todos los rayos crecientes. La escena se ensancha aún más y el horizonte parece ganar alcance y amplitud por todos los lados hasta que el sol, como el gran creador, surge por el este y completa la poderosa escena con su plástico rayo. Todo parece encantador y apenas podemos creer que todavía estamos en la tierra. Los sentidos, no acostumbrados a la sublimidad de tal escena, son presa del estupor y la confusión, y sólo después de algún tiempo consiguen separar y apreciar los objetos que la componen[16].

No se sabe si Brydone había visto en Inglaterra el cuadro de Salvator Rosa sobre la muerte de Empédocles, pero la figura y la leyenda del filósofo, arrojándose a la caldera del volcán, se mezclan de modo manifiesto con el recuerdo de la Biblia para componer esa escena del origen del mundo. De forma más apacible, Jean-André de Luc describe la «sensación de estar en el paraíso» que les invade a él y a su soñadora compañera mientras pasan dos horas contemplando el lago de Neuchâtel en silencio desde la montaña

de Chaumont. «Hacía mucho tiempo que el aire no circulaba tan imperceptiblemente por sus pulmones, que no sentía ni hambre, ni sed, ni hastío, ni frío, ni calor, ni debilidad, ni necesidad de descansar o de moverse, ni miedo ni otro deseo sino el de no salir jamás de ese estado […]»[17]. Esa neutralización de todas las sensaciones y sentimientos ordinarios sólo puede recordar al ginebrino los sentimientos expresados por Saint-Preux en esas montañas del Valais donde

> el aire es más puro y sutil, se nota una mayor facilidad para la respiración, el cuerpo más ligero y el espíritu más sereno; los deseos son menos ardientes y las pasiones más moderadas. La meditación toma, allí, un no sé qué carácter grande y sublime, en proporción a los objetos que nos rodean, no sé qué voluptuosidad tranquila que no tiene nada de acre ni de sensual. Parece como si,. al elevarnos por encima de la estadía del hombre, dejamos allá abajo todos los sentimientos rastreros y terrenales, y que a medida que nos acercamos a las zonas más etéreas, el alma contrae algo de su inalterable pureza. Se está allí, grave sin melancolía, apacible sin indolencia, contento de ser y de pensar[18].

En su *Teoría del arte de los jardines*, que era la referencia en la Alemania de la época de Kant, Hirschfeld cita por extenso la visión cosmogónica de Brydone y la visión pacífica de Rousseau y Luc para ilustrar la misma idea de lo sublime como una elevación tranquila por encima de las circunstancias de la vida ordinaria:

> ¡Hasta qué punto se expande el alma y estira todas sus fuerzas cuando el Océano se le revela en perspectiva, o cuando, en una hermosa noche de invierno, la creación parece desarrollarse sin límites ante nuestros ojos y se nos muestra con todos sus planetas luminosos y sus estrellas resplandecientes! El amor del hombre por lo grande, que parece anunciar su elevado destino, actúa con tanta fuerza y de forma tan llamativa que ya no se puede dudar de su realidad. Uno se eleva desde su mediocre posición ordinaria hasta una esfera superior de imágenes y sensaciones. Sientes que ya no eres una persona corriente sino un ser cuya energía y destino están bien por encima del punto que ocupas[19].

Así, los amantes de la pintura, los teóricos del jardín pintoresco y los viajeros enamorados de los paisajes grandiosos han creado una serie de transiciones que salvan la distancia establecida por Burke entre la pequeñez de lo bello y el terror de lo sublime. Lo pintoresco ha introducido sus rupturas y asperezas en la hermosa variedad de líneas. Y a la inversa, la grandeza ha fundido la aspereza o la desolación del paisaje, así como la solemnidad tranquila o la impetuosa violencia de los elementos, en la unidad de un sentimiento común de elevación que arranca al hombre de su situación ordinaria y le enseña su destino superior. Kant hereda esa lenta

elaboración, así como los vínculos entre el arte de los jardines y la pintura. Pero, si su análisis de lo sublime se apoya en el paisaje de las rocas y de las montañas, del océano y de las tormentas, es para borrar mejor el paisaje del pensamiento que está ligado a él, para restablecer la brutal polaridad de Burke y volver a asociar lo sublime con un sentimiento de impotencia y humillación. Es aquí, de hecho, donde se hace evidente la ambigüedad de la relación de Kant con Burke. Aunque el primero afirme, con cierta altanería, la brecha entre su «exposición trascendental de los juicios estéticos» y «la exposición fisiológica a la que un Burke y muchos hombres ingeniosos entre nosotros han dedicado sus cuidados»[20], dicha exposición trascendental sólo es posible a costa de restablecer, frente a los teóricos de lo pintoresco y lo grandioso, la dramaturgia inicial de lo bello y lo sublime tal como la había formulado Burke. El arzobispo Herring había iniciado toda una tradición al admirar la «magnificencia de la naturaleza» donde antes sólo se veía el «desecho de la creación»[21]. Kant descarta bruscamente la sublimidad del caos montañoso o del océano embravecido, y vuelve a la sabiduría realista del doctor Johnson cuando escribe: «¿Quién llamaría sublimes a los macizos montañosos, amontonados unos sobre otros en salvaje desorden, con sus pirámides de hielo, o incluso el oscuro mar furioso, etc.?»[22]. Se dirá que aquí Kant fuerza la cuestión para demostrar que lo sublime no está en la burda materialidad de la piedra o del agua, sino sólo en el espíritu de quien las contempla. Pero precisamente esa repatriación de lo sublime al ámbito espiritual tiene el efecto de eliminar la relación directa de consecuencia entre la grandeza del paisaje y el engrandecimiento del espíritu. Si lo sublime ha de poner al ser racional en el camino de su grandeza, sólo puede ser por medio de su humillación. Las dos formas de lo sublime identificadas por Kant realizan la misma operación regresiva en relación con los análisis de lo pintoresco y lo grandioso. El análisis de lo sublime matemático puede recordar los juegos de la naturaleza artista y del arte del jardín con las dimensiones aparentes y reales. También se basa en la diferencia entre la grandeza matemática y la grandeza estética. Pero invierte su significado, al trocar una experiencia de ampliación por una lección de impotencia. Para los teóricos del jardín, la imaginación experimentaba una extensión de su poder cuando los límites del campo de visión ocultaban los del lago o el bosque, o cuando la posición oblicua de un edificio disminuía sus dimensiones reales para

aumentar la sensación de su grandeza. Con Kant, en cambio, la imaginación mide su pequeñez frente a la basílica o la pirámide, demasiado grandes para que pueda abarcarlas en una totalidad instantánea. Y obliga a todo el entendimiento a sufrir la violencia de una experiencia de totalización que no puede colmar. Pero sólo a través del displacer así experimentado siente el entendimiento la exigencia incondicional de la razón, la cual reclama una intuición del todo que la marcha progresiva de la imaginación es incapaz de darle. El trabajo ilimitado de la imaginación se ha convertido en la demostración de la ruptura radical que la separa del verdadero infinito, que sólo es accesible a la razón y sólo tiene su lugar en el universo suprasensible, donde esta debe actuar pero sin poder dominarlo mediante el conocimiento.

El análisis de lo sublime dinámico procede de la misma manera. Ya no es posible, como en el caso de Hirschfeld y de todos los viajeros exaltados cuyos relatos he citado, que el espectáculo del «desarrollo ilimitado de la creación» permita al observador elevarse directamente desde la posición del «hombre corriente» hasta «una esfera superior de imágenes y sensaciones» que le enseña su destino celestial. El espectáculo sensible conduce a la mente al reino de lo suprasensible sólo a través de su humillación. Si las rocas colgantes, las nubes que se acumulan en el cielo, los truenos y relámpagos, el océano en su furia, las caídas de un río caudaloso o la erupción de un volcán suscitan el sentimiento de lo sublime, no es porque sean espectáculos grandiosos y actúen sobre nuestra capacidad de compartir esa grandeza. Más bien es porque son poderes brutales y caóticos que amenazan con aniquilarnos y a los que no tenemos capacidad de resistir. Lo sublime, pues, radica tan sólo en la conciencia que el entendimiento tiene de una fuerza superior, la de la razón, que le ordena no tener miedo de lo que asusta y sentirse ciudadano de un mundo suprasensible donde sólo ella impone su ley. Pero esa misma capacidad de dominar el miedo reduce esta grandeza, que elevó el espíritu, a la simple realidad de un fenómeno hostil que engendra miedo y despierta la fuerza que lo domina. Por eso la naturaleza no es ni más ni menos sublime que la guerra. Esa naturaleza en la que la mente colmada se sumía, «contenta de ser y pensar», y se sentía directamente llamada a su destino superior, toma finalmente el rostro del enemigo, que enseña al espíritu a elevarse por encima del mundo donde reina el miedo, más allá de los límites del mundo sensible.

---

[1] Price, *An Essay on the Picturesque…*, cit., t. 1, p. 18.

[2] Whately, *L'Art de former les jardins modernes*, cit., pp. 90-91.

[3] *Ibid.,* pp. 291-292.

[4] *Ibid.,* p. 250.

[5] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,* cit., p. 118.

[6] *Ibid.,* p. 120.

[7] Gilpin, *op. cit.,* t. 2, p. 11.

[8] Jean-André de Luc, *Lettres physiques et morales sur les montagnes et sur l'histoire de la terre et de l'homme*, La Haya, De Tune, 1778, citado por Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, Ginebra, Minkoff, 1973, t. 1, p. 225.

[9] Thomas Herring, *Letters to William Duncombe, 1728-1757*, citado por Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque*, Londres, Scholar Press, 1989, p. 110.

[10] Gilpin, *op. cit.,* t. 1, pp. 132-133.

[11] *Ibid.,* p. 134.

[12] *Ibid.,* pp. 134-135.

[13] *Ibid.,* p. 132.

[14] *Ibid.,* p. 179.

[15] Gilpin, *op. cit.,* t. 2, p. 121.

[16] Patrick Brydone, *A Tour through Sicily and Malta, in a series of letters to William Beckford*, Londres, W. Strahan y T. Cadell, 1773, t. 1, p. 141-142, citado por Hirschfeld, *op. cit.,* t. 1, pp. 235-236.

[17] J.-A. de Luc, *Lettres physiques et morales…*, citado por Hirschfeld, *op. cit.,* t. 1, p. 227.

[18] *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, carta XXIII, en Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. 2, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 78 [ed. cast.: *Julia, o la nueva Eloísa*, trad. P. Ruiz, Madrid, Akal, 2007, p. 93].

[19] Hirschfeld, *op. cit.,* t. 1, pp. 186-187.

[20] Kant, *op. cit.,* p. 113.

[21] Véase p. 82, nota 9.

[22] Kant, *op. cit.,* p. 95.

V.

Política del paisaje

En resumen, Kant nos dice que no hay ningún paisaje en el que el entendimiento pueda leer su destino. No es baladí que el libro en el que formula esta proscripción apareciera en 1790, en el contexto de la Revolución francesa. Ese mismo año, el joven William Wordsworth, de camino a los sublimes paisajes de los Alpes, descubrió al desembarcar en Calais que no necesitaba ir tan lejos para percibir las señales del destino de los hombres libres e iguales. Este se aprecia ya en el juego del viento en los olmos que bordean las carreteras, en las flores de los pueblos en fiesta y en las vides de las laderas que dominan las orillas del Saona[1]. Ese es también el año en que el autor de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Edmund Burke, publica sus *Reflexions on the Revolution in France (Reflexiones sobre la revolución en Francia)* para calmar el ardor de los jóvenes entusiastas de su género. En ese texto denuncia a los legisladores franceses que, «a la manera de sus decoradores de jardines, nivelan exactamente todas las cosas»[2]. A esos fanáticos de los derechos abstractos y los jardines rectilíneos él opone el genio inglés del lugar y las circunstancias. Pero dicho genio se identifica curiosamente con el escenario del parque de Versalles cuando el filósofo se indigna contra la chusma que ha venido a sacar al rey y a la reina de Francia de su morada natural y a encerrarlos en París, la ciudad de las pasiones populares. La evocación de ese crimen de lesa majestad brinda una oportunidad para ofrecer un delicado recuerdo en forma de visión fugitiva: «Hace ya dieciséis o diecisiete años que vi a la reina de Francia, entonces la delfina, en Versalles. Y ciertamente nunca hubo una visión más encantadora que brillara en este orbe, que apenas parecía tocar. La vi justo por encima del horizonte, adornando y alegrando la alta esfera donde apenas comenzaba a moverse, brillante como el lucero del alba, llena de vida, esplendor y gozo»[3]. La visión del lucero del alba es, por supuesto, una metáfora. Pero la imaginación superpone a esa metáfora de la estrella regia en el inicio de su recorrido la imagen de una silueta juvenil que se destaca

en el horizonte de un parque de curvas suaves y parejas, como le gustan a Burke. Y, si evoca esa delicada visión, es para contrastarla con la brutal iluminación del «nuevo imperio conquistador de las Luces y de la razón», que disuelve las agradables ilusiones que «armonizaban los diversos matices de la vida y, por una insensible asimilación, introducían en la política los sentimientos que embellecen y dulcifican las costumbres privadas»[4].

Para el joven poeta entusiasta y el viejo sabio horrorizado, la revolución se puede describir, metaforizar y apreciar en un mismo juego de referencias: el nuevo orden político es como un paisaje. Es una cuestión de líneas rectas o redondeadas, de eminencias y repliegues, de juegos de luz y nubes sobre los árboles o las aguas, de horizontes abiertos o limitados: una cuestión de *intricacy*, en definitiva. Pero lo perciben de manera muy diferente. En los valles profundos y majestuosos donde el río dibuja sus meandros y en las laderas que ofrecen a la vista granjas y vergeles, el joven ve el paisaje de una libertad concedida a las curvas de la naturaleza, al soplo de los vientos en los árboles y al juego de la sombra y la luz sobre los productos del trabajo humano. En definitiva, reconoce los encantos de la línea serpenteante y los contornos suavizados de Burke en el campo de la Francia republicana. Pero el mismo Burke, en esa «Carta a un caballero en París», como reza el título completo de la obra, aborda la relación entre el paisaje y la política completamente al revés: en el territorio abstracto construido por las leyes revolucionarias ve el fin de las suaves curvas y los juego de luces y sombras que armonizaban el paisaje social. Aprecia la desaparición de una sociedad «natural», construida poco a poco, según las mismas formas de *intricacy* que otorgan a un paisaje esa unidad basada en la propia variedad: ese «sistema mixto de opiniones y sentimientos [...] que, sin confundir los rangos, había producido una noble igualdad y la había hecho descender a través de todas las gradaciones de la vida social»[5]. Para Burke, el paisaje de la libertad inglesa es un jardín al estilo de Brown, con sus espacios abiertos, sus suaves valles, sus delicados contornos y sus variaciones insensibles, que permiten a cada cual encontrar su lugar, con su parte de luz y de sombra; un escenario de apacible vida social al que los nobles y los terratenientes ilustrados, herederos de la antigua caballería, otorgan su carácter, a la vez majestuoso y amable, a la manera de los grandes árboles de los *clumps*. Y es ese decorado de la libertad inglesa el que coloca en los

parterres rectilíneos de Versalles.

Dos ideas del genio del lugar, dos formas de construir el paisaje de una naturaleza hospitalaria para el ser humano. Dos cuadros de Gainsborough en cierto modo: por un lado, una figura aristocrática elegantemente vestida en torno a la cual se despliega un paisaje que es de su propiedad y en el que sólo algunas manchas negras en el trigo o en los prados sugieren a los hombres comunes que encuentran su modesto lugar en él; por el otro, un entorno paisajístico que pertenece a todos y a nadie, a los que caminan y a los que trabajan. Aunque la topografía sea diferente, los olmos que bordean los caminos de Francia y las aguas que serpentean por entre los viñedos componen un paisaje democrático que responde a esos entornos boscosos donde el pintor hacía pasar los carros de los agricultores que se dirigían al mercado o el ganado que iba a beber al estanque.

Un paisaje es el reflejo de un orden social y político. Un orden social y político puede describirse como un paisaje. Esa es la evidencia que sustenta tanto las imágenes del poeta como las metáforas del filósofo y del estadista. Hay un genio del lugar que anima el paisaje y le otorga su aire «libre». Hay un espíritu de las leyes, un conjunto de formas de ser sobre las que descansa la verdadera fuerza de la legislación. La naturaleza inspira a ambos y cada uno puede metaforizar al otro. Los grandes árboles de los parques, con sus sombras protectoras, simbolizan para Burke un orden aristocrático y tradicional que beneficia a todos porque se basa en la naturaleza, la cual hace crecer lentamente a las plantas y les otorga sus respectivos tamaños y su lugar en el conjunto. Las guirnaldas de flores en torno a cruces rústicas, árboles de Mayo o arcos de triunfo republicanos simbolizan para Wordsworth un orden fraternal basado en una naturaleza que dispensa generosamente los mismos bienes a los hombres que no desean elevarse por encima de los demás. El mal se produce cuando la violencia humana del artificio frustra la libre expansión de la naturaleza e impone sus *deformidades*. Así lo resumió el viajero, pintor y clérigo William Gilpin ante el paisaje virgen de las Highlands: «Dondequiera que el hombre aparece con sus herramientas, la deformidad acompaña sus pasos. Su espada y su arado, sus vallas y sus surcos invaden atrozmente la elegancia y la simplicidad del paisaje»[6].

La espada y el arado, las vallas y los surcos: las «herramientas» evocadas por Gilpin indican lo que perturba el hermoso equilibrio soñado entre la

armonía de los paisajes y la de las sociedades: por un lado, la espada, es decir, no sólo la violencia de los guerreros sino el poder estatal que ejerce la violencia legítima; por el otro, el arado y las vallas: la economía, en definitiva, es decir, no sólo la actividad industriosa de los hombres que transforman la naturaleza, sino la propiedad que da su forma social específica a dicha actividad. Detrás de la mediación ideal de las costumbres, armonizando el paisaje natural y el paisaje social, están los dos poderes que dan a uno el rostro de la explotación y al otro el de la dominación. Ese trasfondo es designado y a la vez enmascarado por la noción utilizada abundantemente para denunciar la violencia despótica ejercida contra la disposición «libre» y «natural» de los paisajes y las sociedades: la de nivelación *(levelling)*. Dicha noción estuvo en el centro de las polémicas sobre los jardines antes de expresar el horror por las acciones de los revolucionarios franceses. Sin embargo, curiosamente, la historia inglesa del término parece haber sido olvidada por quienes lo utilizan. El nombre de *levellers* se dio por primera vez a los campesinos insurrectos del Midland que, en 1607, destruyeron postes y vallas para oponerse a los *enclosures*. La noción fue luego reivindicada durante la guerra civil inglesa por una facción revolucionaria organizada cuyas reivindicaciones se recogen en el manifiesto *An Agreement of the Free People of England (Un acuerdo del pueblo libre de Inglaterra)*. Está claro que quienes, en la época de Burke, denunciaban los males del *levelling* habían olvidado a ese «*free people*» y los problemas de la Revolución inglesa. A ese precio pudo constituirse la visión de una libertad específicamente inglesa, basada en una larga tradición que vincula, en línea continua, las formas de la monarquía constitucional moderna con las concesiones otorgadas en 1215 a los barones ingleses por la *Magna Carta*. Esa visión, sistematizada por Burke, obliga a hacer de la nivelación un mal específicamente francés. Se traza así una línea recta del despotismo francés que va desde la monarquía absoluta hasta los jardines geométricos y sin sombras de Le Nôtre, y desde los parterres y arbustos recortados de este último hasta la locura igualitaria de los legisladores y los cortadores de cabezas revolucionarios. Lo inverso se traduce, naturalmente, en la continuidad armónica entre los jardines de caminos sinuosos, un paisaje social de «gradaciones insensibles» y las formas de gobierno de una monarquía liberal fundada en la tradición y su acomodación empírica a las únicas novedades que preservan las antiguas virtudes.

Por desgracia, los *clumps* aislados de los jardines de Brown, con sus lagos artificiales y sus vastas superficies de césped que aíslan las mansiones aristocráticas, no encajan bien con el modelo idílico de sombras protectoras y gradaciones insensibles. Y, si los propietarios que los mandan acondicionar sacrifican los encantos de la *intricacy* al despejar sus vastas vistas, es precisamente para aislar su estancia y alejar las huellas de esa vida rústica y trabajadora sobre la que debería extenderse su sombra benéfica. En cuanto al régimen «liberal» de la monarquía parlamentaria, se pliega a sus aspiraciones poco igualitarias y no duda en servir a su deseo de borrar del mapa del reino una forma de paisaje que, sin embargo, está ligada al principio de las «gradaciones insensibles», a saber, al uso ancestral de los *commons*. La época de las grandes empresas de los *improvers* y de las polémicas sobre el arte de los jardines coincide exactamente con la última gran oleada de *enclosures* que afectó a regiones que hasta entonces habían escapado más o menos a ellos. Lo que dio a ese movimiento su nueva fuerza fue la decidida intervención de los poderes públicos, que iba en contra de su supuesto papel de guardián de los equilibrios sociales tradicionales. De hecho, es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando cobra todo su vigor el uso del «*parliamentary enclosure*» («cercamiento parlamentario»). Hasta entonces, la introducción de cercados en el territorio de una parroquia suponía, en principio, un consenso que implicaba negociaciones caso por caso y a menudo permitía dejar de reserva el uso de los *commons*. A partir de entonces, se realiza mediante *leyes privadas* del Parlamento. Estas hacen posible el cercamiento en cuanto hay un acuerdo entre quienes poseen las cuatro quintas partes de la tierra, es decir, los grandes propietarios. Esas leyes se promulgaron a un ritmo extraordinario en el siglo XVIII. Había para toda Inglaterra ocho antes de 1714. El número pasa a dieciocho en el reinado de Jorge I y a 229 en el de Jorge II, y los primeros años del reinado de Jorge III ven extenderse el proceso a regiones aún vírgenes[7]. La desposesión de los campesinos pobres –pequeños propietarios, agricultores o artesanos– a los que se les arrebataron los derechos de uso de la tierra y los numerosos productos del *waste* (los «deshechos»), se hace aún más perceptible con el proceso de ampliación y remodelación de los parques alrededor de los palacios y casas señoriañes. Porque algunos propietarios no se limitan a talar árboles y bosquecillos para crear las suaves líneas de sus valles. También eliminan los edificios de la

parroquia –cuya totalidad en ocasiones les pertenece– que obstruyen su visión. Y, si las viviendas de los aldeanos están demasiado cerca de su casa solariega, las destruyen y reubican a los ocupantes más lejos. Así, lord Harvey, en Ickworth, hizo demoler el caserío, por estar demasiado cerca, perdonando sólo la iglesia donde estaban enterrados sus antepasados, antes de demoler la propia casa solariega para construir algo más lejos un edificio monumental en forma de rotonda, libre de obstáculos visuales. Sin embargo, en Shugborough, Thomas Anson trasladó la aldea para trazar su parque, antes de que su hijo, en el siglo siguiente, la desplazara de nuevo[8].

Los grandes parques, la sabiduría propietaria y el gobierno representativo debían asegurar la gradación armoniosa de las condiciones sociales contra la locura niveladora. En realidad, hacen lo contrario: nivelan el paisaje y eliminan los puntos de encuentro y los espacios abiertos para todos con el fin de separar la morada y las prerrogativas de los ricos de las viviendas y las condiciones de vida de una población a la que tienden a reducir al mismo nivel de pobreza. Esa práctica niveladora de los ricos dio lugar a respuestas en forma de peticiones y, a veces, a acciones más directas, como las de ese día de agosto de 1765 en West Haddon (Northamptonshire), cuando la población trabajadora fue invitada por dos artesanos a un partido de fútbol que, nada más reunirse la multitud, se convirtió en una hoguera hecha con los postes y las vallas que se habían colocado para el cercamiento[9]. También está estigmatizada en un famoso poema, *The Deserted Village (La aldea abandonada),* en el que Oliver Goldsmith evoca la aniquilación de todo un paisaje de vida trabajadora y alegre: el arroyo aún vivo, el molino infatigable, la iglesia que corona la colina cercana, los arbustos de espino y los bancos que, a su sombra, escuchaban los suspiros de los enamorados; las diversiones de los jóvenes a la sombra de las amplias ramas del gran árbol; las acrobacias, las hazañas de fuerza y los bailes de la alegre banda: todos los encantos desaparecieron desde que la «mano del tirano» –el único propietario– cayó sobre las cabañas, y la codicia del comercio y el orgullo de los poderosos se combinaron para producir un paisaje desolado cuya población tuvo que huir a las ciudades. La *vastness* de los jardines y parques paisajistas se extiende a expensas de ese espacio compartido en el que los límites de la propiedad resultaban imprecisos, en el que los caminos de los pobres atravesaban las fincas de los

ricos, en el que el bosque era un proveedor de múltiples bienes para todos, además de un espacio para pasear, y los claros un espacio para el juego y para el trabajo. El hermoso espacio abierto de los jardines *mejorados* se complementa con la barrera física y simbólica que excluye a la población trabajadora. Esto se resume en un grabado en forma de díptico «antes/ahora» titulado irónicamente *Improvements (Mejoras).* Antes, los grandes árboles bordeaban los caminos, daban sombra a los bancos para el descanso de los caminantes y conectaban el sendero con *commons*, así como con los parques a los que permitían acceder pequeñas escaleras. Ahora, esos grandes árboles han desaparecido, sustituidos por setos de coníferas muy apretados que crecen en línea recta y extienden ramas que obstruyen el espacio sin proporcionar sombra o bóveda protectora. Al otro lado del camino, los antiguos *commons* han desaparecido, sustituidos por un campo de trigo. Y una valla bien cerrada bordea el sendero, ahora expuesto a los rigores del sol, por donde camina un trabajador cansado, quien, tras su jornada laboral, deberá recorrer una milla más alrededor del parque que solía atravesar para llegar a su cabaña.

Resulta significativo que este díptico esté incluido en un capítulo de los *Fragments on the Theory and the Practice of Landscape Gardening (Fragmentos sobre la teoría y la práctica del paisajismo)* publicados por el más renombrado arquitecto de jardines de la época, Humphry Repton. Era costumbre de Repton, en los *Red Books (Libros rojos)* que escribía para sus clientes, exhibir sus logros con grabados que mostraban el estado de un parque antes y después de sus intervenciones. La insólita presencia de ese díptico satírico en medio de las imágenes que ilustran seriamente su práctica de *improver* muestra el arte de los jardines confrontado a las transformaciones del paisaje social que le sirven de motor. Repton aparece, de hecho, como el heredero de Capability Brown. Trabajaba para la misma clientela, transformando en parques agradablemente ondulados terrenos agrícolas reconvertidos. Pero también se relacionó con los dos grandes apóstoles del jardín pintoresco, Richard Payne Knight y Uvedale Price, leyó sus escritos y mantuvo un largo intercambio con este último. Knight y Price no eran empresarios de jardines. Se habían contentado con transformar sus propias fincas y sacar de su pasión por la pintura los elementos de una teoría de los jardines. Pero, a diferencia de Brown y Repton, eran precisamente literatos y amantes del arte, además de ricos terratenientes.

Sus ideas sobre los jardines podrían considerarse puramente abstractas. Sin embargo, no se puede ignorar su impacto en el contexto más amplio definido por dos acontecimientos contemporáneos: los nuevos *enclosures*, que desafiaron el modelo de una sociedad modelada como un paisaje armonioso de gradaciones insensibles, y la Revolución francesa, que mostró el abismo en el que podía caer un orden terrateniente y nobiliario ajeno a tales «gradaciones».

De hecho, es en este doble contexto donde cobra sentido su llamamiento a unir las enseñanzas de la pintura con las lecciones de la naturaleza. El vínculo que forjan entre ambas diferencia sus puntos de vista de la vuelta al estado de naturaleza de la que les acusan algunos, como Repton, quien ve «una gran afinidad entre el hecho de deducir el arte de los jardines de los estudios de la naturaleza salvaje realizados por los pintores y el de deducir el gobierno de las opiniones desenfrenadas del hombre en el estado de naturaleza»[10]. El reproche afecta primero a Knight: este excéntrico ya ha atraído la reprobación de la buena sociedad, al publicar un libro sobre el escandaloso culto a Príapo. La misma sociedad ve con total naturalidad en su llamamiento a «cortar la impertinente cabeza»[11] de las pretenciosas coníferas una aquiescencia al trabajo de los guillotinadores franceses. Sin embargo, debería estar más atenta al contexto de dicho llamamiento. Porque es en nombre de un genio británico para las líneas curvas y suaves y las amplias ramas protectoras que Knight condena la rigidez «asocial» de los abetos; y el árbol-rey que le opone es el mismo gran roble que Burke convirtió en el símbolo del orden aristocrático, a condición, precisaba, de que dichos aristócratas «sean lo que deberían ser»[12]. Ese majestuoso roble se ha convertido en el símbolo de una armonía social tradicional destruida por el orgullo nobiliario y por la rigidez de los árboles antisociales. El supuesto cortador de cabezas no hace sino darle la vuelta a las nociones e imágenes del contrarrevolucionario Burke contra ese orden social y paisajístico cuyos amos no son, en efecto, «lo que deberían ser».

Knight y Price no sueñan con un retorno al estado de naturaleza; ni con una república aldeana igualitaria como la que el admirador de Rousseau ve al pie de los sublimes glaciares de Grindelwald, contemplando el paisaje que ofrecen esas casas, todas parecidas y colocadas a igual distancia unas de otras, que encarnan la felicidad de una vida en la que «nadie busca elevarse o distinguirse de los demás»[13]. El propietario de herrerías

Richard Payne Knight está lejos de esos sueños helvéticos de felicidad pastoral, y el hacendado Uvedale Price se hizo notar al pedir leyes más duras contra los agricultores y los jornaleros que arrancaban salvajemente los árboles de sus fincas. El primero simpatiza, en un principio, con las ideas revolucionarias y sigue convencido, pese a sus desilusiones, de que los horrores de la Revolución preparan para los tiempos venideros «un orden justo y una verdadera libertad», del mismo modo que el torrente que rompe sus diques acaba contribuyendo a la fertilidad de los campos[14]. El segundo nunca ha compartido ese entusiasmo, pero se ha preocupado por evitar que las nuevas usurpaciones de la propiedad condujeran a la misma conflagración en Inglaterra. El paisaje social por el que ambos abogan tiene que ver tanto con el pasado como con el futuro. Price se toma el trabajo de argumentar que los primeros «niveladores», responsables de los peligros de la situación actual, son esos nobles arrogantes y esos *improvers* tiránicos que han alterado con su arte despótico la configuración natural del paisaje geográfico y social. El peligro revolucionario sólo puede combatirse restaurando el estado de cosas anterior a su revolución niveladora, redescubriendo las formas de una propiedad más humana, menos separada del mundo de los no propietarios, menos marcada en las líneas del paisaje y menos manifiesta en la organización de los parques. Las palabras clave de una sociedad armoniosa son las mismas que definen el ideal del jardín pintoresco: la *intricacy* y la *connectivity*. Si el arte de los jardines –que es también el arte de un uso racional de la propiedad– debe inspirarse en los pintores, es porque estos miran el mundo natural y a quienes lo habitan de una manera opuesta a la arrogancia de la nobleza y al despotismo uniformador de los *improvers*. Estos últimos, al suprimir las formas de comunidad constituidas por las cabañas, los caminos y las iglesias en el paisaje de la propiedad nobiliaria, crearon «el vacío de la grandeza y del poder solitarios»[15]. En cambio, los pintores y los amantes de la pintura saben que la diversidad de los objetos, de las figuras y de los vínculos entre ellos dota de interés a un cuadro. No les gusta la uniformidad de los espacios abiertos ni la rigidez de las vallas. «Donde un déspota ve a todo el mundo como un intruso y aspira a destruir las cabañas y los caminos para gobernar en solitario, el amante de la pintura ve las viviendas, los habitantes y las pruebas de sus relaciones como ornamentos del païsaje»[16]. Aquí también el argumento de Price recuerda a esas escenas rústicas de

Gainsborough que son como el reverso de sus retratos aristocráticos. En efecto, tales escenas se inspiran en los maestros holandeses, al incluir no sólo todos los «incidentes» de la vegetación, sino también a los campesinos, su ganado y sus carros, una pequeña cuidadora de cerdos, una hija de campesinos recogiendo leña cerca de un árbol desmochado, o una familia numerosa posando delante de una cabaña cuyo tejado está ejemplarmente «intrincado» con las ramas de los árboles: imágenes de la vida campesina mantenida en la visibilidad, de un espacio campestre o forestal sin vallas y de una economía doméstica basada en el uso de los *commons*. El paisaje aristocrático de Burke se traslada así al escenario popular de un cuadro de género. Pero, a la inversa, la pluma de Price funde los incidentes y las asperezas de ese universo rústico en una tonalidad de conjunto que evoca los nobles paisajes de Claudio de Lorena. Con esa tonalidad que baña el paisaje de la vida social pacífica termina la larga carta en la que explica sus principios. El léxico político tomado de Burke se transforma ejemplarmente en la descripción de un cuadro:

> La conexión y dependencia mutua de hombres de todos los rangos y de todas las clases en este país, los innumerables pero voluntarios lazos por los que están ligados y unidos entre sí (tan diferentes de lo que experimentan los súbditos de cualquier otra monarquía), son quizá las garantías más fuertes de su gloria, fortaleza y felicidad. La libertad, como atmósfera general, se difunde en todas partes, y su influencia permanente y regulada, como la atmósfera de una bella velada, ofrece a la vez una calidez luminosa y una unión general en el interior de su esfera. Y, aunque la separación de los diferentes rangos y sus gradaciones, como la de los objetos visibles, es conocida y está verificada, sin embargo esa mezcla benéfica y esa comunicación recíproca de lo superior y lo inferior hace que la separación quede hábilmente disimulada y no opere de manera sensible en el espíritu general[17].

Lo fascinante de estas líneas es el modo en que las metáforas de Burke se literalizan, y además de un modo muy específico, como principios de composición pictórica. Las gradaciones del orden social se convierten en gradaciones de luz en el lienzo. La ocultación de la desigualdad en la apariencia de la comunidad se trata como esa ocultación de los extremos de un lago o del origen de una cascada que brinda su extensión imaginaria a un paisaje delimitado. Y la tonalidad general de la sociedad armoniosa recibe su identidad pictórica: se asemeja a la atmósfera de una bella velada. Esa atmósfera, como se recordará, caracterizaba del mismo modo un atardecer en la naturaleza y la cálida luz de un lienzo de Claudio de Lorena. El paisaje era como la pintura, la pintura como el paisaje, y ahora es la convivencia

armoniosa de las clases sociales la que es idéntica a esa unidad de tono del cuadro, que a su vez se asemeja a la luz de las tardes en el campo, la verde campiña inglesa vista por un ojo entrenado por la contemplación de la campiña romana en los cuadros de los maestros.

La carta de Price pretendía demostrar a su interlocutor la corrección de la tesis de que el verdadero arte de los jardines se deducía de las formas de composición de las obras maestras pictóricas. La demostración no alcanzó realmente su objetivo. Sobre la marcha, se ha desplazado: las lecciones de la pintura se dirigen ahora a un arte político enfrentado, por la violencia de los acontecimientos, a las formas más extremas del viejo problema formulado por Aristóteles: hacer que un mismo orden de cosas parezca igualitario a los partidarios de la igualdad y desigual a los partidarios de la desigualdad. La solución, parece decir Price, sólo puede encontrarse allí donde la política imita el arte de los jardines, el cual imita el arte de las apariencias por excelencia, la pintura, que sólo pinta sombras de cuerpos y, por lo tanto, no tiene que distribuir sus figuras según las gradaciones del poder y las líneas de la propiedad. Si la política se desvía de este modelo, si permite que la línea divisoria de las condiciones se inscriba en el paisaje común, los lazos de la sociedad armoniosa se rompen irremediablemente.

Pero la demostración también puede llevar a otra conclusión: sólo la pintura y el arte de los jardines que la imita pueden lograr esa fusión pacífica de las diferencias en una misma totalidad que es el sueño de la política pero que la política es incapaz de lograr. Tras evocar el torrente revolucionario que fecunda el futuro, Richard Payne Knight concluye su poema en un tono mucho más apacible: («May hence ambition's wasteful folly cease, / And cultivate alone the happy arts of peace» («¡Que la ambición cese su locura devastadora / y cultive las únicas artes felices de la paz!»)[18]. Ocho años más tarde, después de que la Inglaterra de Pitt haya firmado el Tratado de Amiens con la Francia del primer cónsul Bonaparte, fue Price quien se confesó a uno de sus corresponsales: «La única táctica que conozco o me interesa es la de arreglar y disponer los árboles»[19]. El arte de los jardines distribuye así sus efectos en dos niveles: uno en el que se propone desarrollar concretamente un paisaje de lo visible cuyas líneas no están cortadas por la propiedad, y otro en el que contribuye a formas de percepción de un mundo común compartido por propietarios y no propietarios. Una simple cuestión de apariencia, se podría decir. Pero, en la

época de las revoluciones, que es también la de la estética, todo el mundo sabe que la apariencia no es lo contrario ni la máscara de la realidad. Es lo que abre o cierra el acceso a la realidad de un mundo común. Tampoco es el producto del artificio y el engaño humano en oposición a la simplicidad de la naturaleza. Es la propia naturaleza la que enseña su uso e inicia el movimiento de despliegue de las apariencias y sus efectos. La cuestión es hasta dónde puede fijarse el destino de ese movimiento y hacia qué fin dirige a los seres racionales en esa época de tormentas y tempestades desatadas por los revolucionarios enamorados de la razón natural y de la sencillez aldeana. El ideal de propiedad razonable, basado en los accidentes del paisaje, que proponen esos amantes de la pintura es una forma de fijar sus límites. Lo mismo ocurre con esa «pintura en sentido amplio» de la que habla Kant en el apartado en el que da la bienvenida al arte de los jardines. Dicha «pintura» es un arte que extiende las lecciones de la naturaleza desde el diseño de los parterres hasta las formas de sociabilidad, pasando por los adornos de la casa y el buen gusto no ostentoso de la ropa. El poder de la naturaleza libre e «irregular» se desarrolla en la diversidad donde cada uno encuentra su lugar. Pero Kant separa cuidadosamente esta diversidad, que es la base de una sociabilidad razonable, de la otra forma de irregularidad en la naturaleza, la que testimonian los océanos embravecidos, los cúmulos de rocas y las pirámides de hielo. De Luc abrazó en una sola mirada los grandiosos glaciares de Grindelwald y las casas similares y equidistantes de la aldea republicana. Es esa conexión política de la montaña grandiosa y la aldea pastoral igualitaria la que se rompe con la nueva división de Kant entre lo bello y lo sublime. Las pirámides de hielo no dan cobijo a ninguna forma de orden comunitario. Sólo provocan el pavor que impulsa a los individuos a descubrir en sí mismos el poder capaz de superarlo: un poder racional de libertad que va más allá de la naturaleza y que no funda ninguna forma de reunión social, sino sólo un reino de espíritus.

---

[1] William Wordsworth, *Le Prélude*, trad. Louis Cazamian, París, Aubier, 1949, pp. 259-261 [ed. cast.: *El preludio*, trad. B. Atreides, Barcelona, DVD Ediciones, 2003]. He comentado este viaje por el paisaje revolucionario en mi libro *Courts voyages au pays du peuple*, París, Seuil, 1990.

[2] Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France*, París, A. Egron, 1790, pp. 371 [ed. cast.: *Reflexiones sobre la revolución en Francia*, trad. C. Mellizo, Madrid, Alianza, 2016].

[3] *Ibid.,* p. 155.

[4] *Ibid.,* p. 158.

[5] *Ibid.,* pp. 157-158.

[6] Gilpin, *op. cit.,* t. 2, p. 112.

[7] Cf. William George Hoskins, *The Making of the English Landscape*, Londres, 1995, p. 143.

[8] Cf. Tom Williamson y Liz Bellamy, *Property and Landscape. A Social History of Land Ownership and the English Countryside*, Londres, George Philip, 1987, pp. 137-138.

[9] Cf. J. M. Neeson, *Commoners: Common Right, Enclosure and Social Change in Common-Field England, 1700-1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 191-195.

[10] Humphry Repton, «A Letter to Uvedale Price», en Uvedale Price, *Letter to H. Repton, esq.: on the Application of the Practice as well as the Principles of Landscape-Painting to Landscape-Gardening: Intended as a Supplement to the Essay on the Picturesque*, Londres, J. Robson, 1795, p. 9.

[11] «O Harmony, once more from heaven descend! / Mould the stiff lines, and the harsh colours blend; / Banish the formal fir's unsocial shade, / And crop the aspiring larch's saucy head» (¡Oh, Armonía! Desciende de nuevo de los cielos. / Moldea las líneas rígidas y funde los colores crudos; / destierra la forma asocial del abeto solemne / y corta la impertinente cabeza del pretencioso alerce), Knight, *The Landscape*, cit., libro III, vv. 56-66, p. 72.

[12] La tan citada frase de Burke sobre los «grandes robles que cobijan un país» se encuentra en una carta al duque de Richmond (*Correspondence*, t. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1960, p. 337).

[13] Jean-André de Luc, *Lettres physiques et morales sur les montagnes et sur l'histoire de la terre et de l'homme*, La Haya, De Tune, 1778, p. 134.

[14] Knight, *The Landscape*, cit., III, p. 92, vv. 415-416.

[15] Uvedale Price, citado por Stephen Daniels, «The Political Iconography of Woodland in Later Georgian England», en Denis Cosgrove y Stephen Daniels (ed.), *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 61.

[16] Price, *An Essay on the Picturesque…*, cit., t. 1, pp. 278-279.

[17] Price, *A Letter to H. Repton*, cit., pp. 159-160.

[18] Knight, *The Landscape*, cit., III, vv. 419-420, p. 93.

[19] Uvedale Price, carta a lady Beaumont, agosto de 1803, citado por Stephen Daniels, «The Political Iconography of Woodland in Later Georgian England», en Cosgrove y Daniels (eds.), *op. cit*., p. 62.

Epílogo

En 1790, Kant introdujo el arte de los jardines como una parte de la pintura en la clasificación de las bellas artes. Cuarenta años después, Hegel la apartó del camino convirtiéndola en un mero complemento de la arquitectura. Sin duda, no fue él quien preparó la edición de las *Vorlesungen über die Ästhetik (Lecciones sobre la estética),* publicadas después de su muerte. Pero fue él quien debió fijar el singular lugar que ocupa en ellas el arte de los jardines: al final de la sección sobre la arquitectura civil de la Edad Media que cierra la parte dedicada a la arquitectura. Sin embargo, parece difícil deducir las formas del arte de los jardines a partir de los principios que rigen lo que Hegel llama la arquitectura «romántica», es decir, la arquitectura gótica. Hegel no se molesta en relacionar el arte de las arboledas, los céspedes y las cascadas con el privilegio de la interioridad subjetiva que caracteriza para él el arte «romántico». Tampoco se molesta en otorgarle el papel de articulación dialéctica que conduce a la siguiente sección, dedicada a la escultura. Lo coloca al final del capítulo, como si quisiera desecharlo.

Por supuesto, no lo hace de cualquier manera. Aunque el arte de los jardines nada tenga que ver con los edificios góticos, lo reintroduce en la arquitectura, ese arte de finalidad objetiva del que Kant lo había sacado y del que, sobre todo, su propia evolución lo había alejado a lo largo del siglo XVIII. Es significativo que el jardín sea introducido como extensión arquitectónica de un edificio. Y el ejemplo elegido por Hegel es el del palacio de Sans-Souci en Potsdam, cuyas terrazas, caminos rectos, parterres, enrejados y bojes podados están muy lejos de la «liberalidad» de los jardines ingleses y sus imitaciones alemanas, celebradas por Hirschfeld. Es cierto que Hegel distingue de la arquitectura de los jardines un «arte de los jardines propiamente dicho», ese arte de imitar la naturaleza con sus propios productos en el que prevalece la dimensión pictórica. Sin embargo, enseguida ridiculiza la pretensión de producir artificialmente un entorno paisajístico que tenga la apariencia de un paisaje natural.

Sin duda, no se trata de una crítica específica. Forma parte del marco más

general de su polémica antirromántica: los creadores de jardines a la inglesa que quieren hacer como si la naturaleza misma hubiera dispuesto los árboles, las rocas y los elementos de agua se parecen a esos jóvenes poetas alemanes que se agotan en crear intencionadamente una poesía espontánea. Ocultar el arte, el lema de los paisajistas ingleses, sólo puede desagradar al filósofo, para quien, por el contrario, el arte debe mostrarse como una obra del espíritu. Las *Lecciones* son claras al respecto desde la «Introducción». La estética se ocupa de la belleza creada por el arte y sólo de ella. No cabe duda de que hay una belleza natural. Pero esa belleza de la naturaleza sólo le pertenece en la medida en que ella misma está atravesada por el espíritu al que está destinada y que le da su forma. Es la belleza del organismo vivo que muestra su unidad interna en la articulación de sus partes o la de la superficie de los cuerpos animada por la vida que es su esencia espiritual. Kant negaba que un océano embravecido o una acumulación de hielo pudieran llamarse sublimes. Hegel sólo admite a desgana que un paisaje puede llamarse bello. Este último carece de una condición esencial de la belleza: «Aquí no se da articulación orgánica de las partes en cuanto determinada por el concepto y que se vivifique en su unidad ideal»[1]. En la misma época, sin embargo, en sus célebres conferencias en la Universidad de Berlín, ante un numeroso público que incluía a la esposa del filósofo, Alexander von Humboldt se propuso demostrar que la conexión de las impresiones y la unidad de la emoción que se siente ante un paisaje anticipa el reconocimiento por parte de la ciencia de la conexión íntima de los fenómenos[2]. Y un erudito convertido en artista, Gustav Carus, deriva de ahí la idea de una pintura de paisaje que sería como una historia de la Tierra[3]. Pero, para Hegel, en la aprehensión de un paisaje únicamente existe la relación entre dos exterioridades: por un lado, una diversidad de objetos –siluetas de montañas, meandros de ríos, grupos de árboles y viviendas diversas–; por otro, un sentido de conjunto que sólo otorga a esas figuras dispersas la unidad subjetiva y empírica de un espectáculo atractivo o imponente.

En otras palabras, no existe una naturaleza artista, creadora de escenas. No hay arte que extienda el efecto de sus «amplios trazos». No hay imaginación que complete el cuadro que estos esbozan. Y esos espectáculos de grandeza que transportan a la mente fuera de su sede habitual –cielo estrellado o claro de luna silencioso, calmo arroyo serpenteante o mar

furioso–, sólo la ponen en movimiento en la medida en que reconoce analogías de sus propios estados. La relación del paisaje con un estado de ánimo es similar a la que transforma a los animales en símbolos del coraje, de la fuerza o de la astucia[4]. Gilpin veía el arte supremo de la naturaleza en el tranquilo espejo del lago que reflejaba la rudeza de las montañas. Pero, para Hegel, el arte sólo comienza con el gesto del niño que lanza guijarros sobre la superficie del río para contemplar en sus rebotes el resultado de su acción[5]. En los materiales de la naturaleza que toma, en las formas que reproduce, como las arborescencias de esos arcos góticos que parecen unirse por casualidad, el espíritu nunca ve nada más que a sí mismo. Lo que llamamos imitación de la naturaleza no es más que la expresión de la propia actividad del espíritu. E incluso cuando Hegel celebra la «prosa de la vida» ilustrada por los pintores de los Países Bajos, no es a Ruisdael, Berchem o Hobbema a quienes toma como ejemplo, ni los paisajes de landas, bosques o arroyos, sino los testimonios de la actividad humana: «Terciopelo, brillo metálico, luz, caballos, siervos, ancianas, campesinos exhalando el humo de sus pipas, el destello del vino en transparentes vasos, individuos con mugrientas chaquetas jugando con viejos naipes»[6]. Se dirá que es el espíritu, negando la materialidad sólida, el que disfruta viendo su propia obra en la simple apariencia de objetos cuya ejecución material puede requerir mucho esfuerzo. Es en la representación de estas manifestaciones y objetos de la actividad humana donde se complace, no en los claros de luna sobre el mar, las montañas bajo la nieve o las nubes rosas y naranjas en el cielo, pintadas por Caspar David Friedrich, Johan Christian Dahl o Gustav Carus. Aunque esté alejado de los teóricos de la *mímesis*, Hegel retoma su punto de vista: no es el espectáculo de la tierra, el cielo y el agua lo que da valor a un cuadro, sino la representación de la actividad humana. Sólo en eso veían dichos teóricos la imitación de la verdadera naturaleza. Hegel aprecia en ella la expresión del espíritu, cuyas realizaciones más mediocres siempre prevalecerán sobre los espectáculos más bellos ofrecidos por la naturaleza.

El espíritu nunca ve nada más que a sí mismo, aunque eso signifique verse sólo a través de ojos imperfectos o de manos inexpertas, o incluso no verse ya en ninguna forma dada a la vista. Esta es, en efecto, la transformación radical que Hegel hace sufrir al concepto de lo sublime. Lo sublime ya no es el sentimiento de exaltación que siente el espíritu ante el espejo tranquilo

que refleja el cielo o las aguas tumultuosas que desata la tormenta. Ya no es la marca de una inferioridad sentida por la mente frente a la grandeza infinita o el poder irreprimible de la naturaleza, aunque eso signifique que descubra su propia grandeza en un segundo tiempo. Lo sublime no es ni una propiedad del espectáculo de la naturaleza, ni su efecto, directo o indirecto. Es una categoría del arte y sólo del arte. Y, en este contexto, es un asunto de familia que nunca se juega sino en el ámbito del espíritu consigo mismo. Es él el que falla con relación a sí mismo, con relación al contenido espiritual que debe aclarar y expresar. El arte sublime es aquel en el que el significado espiritual no puede ser representado en ninguna forma visible. Su forma ejemplar de existencia es el texto sagrado, que expresa una unidad divina que no puede comprometerse en ninguna forma fenoménica.

La naturaleza no es una artista que crea belleza, ni la manifestación sublime de una razón divina. Ya ha pasado la época en la que el joven Hegel, mirando la bóveda eterna del cielo y la estrella brillante de la noche, sintió que su espíritu se perdía al abandonarse al poder panteísta de lo inconmensurable[7]. Mientras tanto, por supuesto, tuvo que meditar sobre el destino del dedicatario de su poema, Friedrich Hölderlin. Dos años más tarde, Hölderlin escribió la tragedia de Empédocles, el hombre divino que, antes de saltar al cráter del Etna, enseñó a los habitantes de Agrigento a olvidar las leyes y costumbres que habían heredado y a mirar como recién nacidos a la naturaleza divina, a dejarse arrullar por su canto sagrado y a jurar ante sus nobles fuerzas vivir como un pueblo libre e igual[8]. Cinco años después, Schelling había visto el triste espectáculo del poeta que regresaba de Francia «en un estado de ausencia total del espíritu»[9]. Hace tiempo que Hegel se despidió de esa naturaleza sublime en la que se abisma el espíritu de los individuos y que da una lección de comunidad. Pero en las *Lecciones sobre la estética* se desestiman incluso las apacibles curvas de los jardines ingleses y sus modestos esfuerzos por borrar las rígidas líneas de la propiedad en el paisaje. Todo el movimiento que había llevado a incluir el arte de los jardines entre las artes liberales fue revocado. Ese arte es devuelto a su lugar auxiliar. No enseña lección alguna de la naturaleza, sino sólo el arte de utilizar sus productos para ampliar de forma agradable el perímetro de las viviendas: «Un jardín como tal no debe ser más que un entorno sereno, y un mero entorno que nada quiera valer para sí ni distraer al hombre de lo humano e interno. Aquí tiene su lugar y ordena

arquitectónicamente los objetos naturales mismos la arquitectura de líneas intelectivas, de orden, regularidad, simetría»[10]. Arquitectura, orden, regularidad, simetría: todos los principios autoritarios de los que un siglo de arte de los jardines y de entusiasmo por la naturaleza había intentado liberarse son metódicamente restaurados por Hegel. Y es lógico que el breve excurso dedicado a este arte termine con el elogio del modelo monárquico que los había llevado a la perfección:

> Pero el principio arquitectónico lo lleva a efecto sobre todo la jardinería francesa, que habitualmente se añade a grandes palacios, planta los árboles en riguroso orden uno junto a otro en grandes alamedas, los poda, forma paredes rectas con setos recortados, y así transforma la naturaleza misma en una amplia morada bajo el cielo abierto[11].

Así, el arte del paisaje, recientemente introducido en el ámbito de las bellas artes, se ve empujado hacia la salida. Y, con él, la naturaleza, o al menos cierta idea de la naturaleza, queda expulsada de ese reino. De hecho, era una intrusa desde que había abandonado su papel de modelo ideal adoptando una figura en el escenario de los bosques y las montañas, de las aguas tranquilas o embravecidas, del cielo estrellado y las nubes vespertinas o matutinas. Con esa presencia indiscreta, socavaba insidiosamente los cimientos del edificio representativo. Difuminaba todos los límites que lo estructuraban: confundía no sólo los papeles del modelo y la copia, sino también los de la obra y el artista. Y, si adoptaba la posición del artista, lo hacía para arruinarla mejor: era artista sólo en la medida en que no lo era, ya que ofrecía un espectáculo que no satisfacía ningún deseo de hacer arte. Con ella, lo que quedaba arruinado era la diferencia misma entre el arte y la ausencia de arte. Y eso es ciertamente más de lo que cualquier sistema de bellas artes puede soportar.

Pero esa incompatibilidad puede interpretarte en sentido contrario: al ocupar y confundir los lugares del modelo y de la copia, de la obra y del artista, del artista y del no artista, la naturaleza de los creadores de jardines y de los amantes del paisaje había arruinado el tambaleante conjunto de nociones equívocas que daban a las bellas artes sus normas, empezando por la noción misma de «imitación de la naturaleza». Por supuesto, se podría intentar revocar el edificio desestimando la naturaleza y afirmando que el arte no imita ninguna realidad externa, que es obra exclusiva del espíritu y que este sólo reconoce su propia imagen en sus obras. Eso es lo que hizo Hegel, al situar fuera del arte la naturaleza de los paisajistas ingleses y de

los soñadores alemanes. Algunos quisieran ver en este gesto el nacimiento de un arte por fin «autónomo». Pero es todo lo contrario, ya que con esta naturaleza había entrado en el arte –y en el «espíritu» que expresa– algo que nunca saldrá de él, algo que será en adelante su constituyente: el no-arte, o, más bien, la indistinción del arte y el no-arte. De hecho, ese arte liberado de la naturaleza que celebra Hegel no es la expresión pura del espíritu de los artistas. Es el producto de una forma de vida colectiva que tiene exactamente la misma propiedad que la naturaleza excluida: también hace arte sin hacer arte. El espíritu asegura su supremacía sólo a costa de la distancia que lo separa de sus propias manifestaciones.

Hegel resuelve la cuestión devolviendo al pasado ese arte/forma de vida, cuyos creadores no sabían lo que hacían, en una época en la que el espíritu se buscaba a sí mismo en la exterioridad de la materia. A partir de entonces, el espíritu, afirma, sabe encontrarse a sí mismo sin dar ese rodeo. Por eso, el arte es cosa del pasado. Pero la posteridad no tardará en darle la vuelta al argumento: el arte no es cosa del pasado. Está presente allí donde el espíritu sigue buscándose. El arte está presente allí donde el espíritu de una forma de vida en devenir necesita darse una figura, donde debe buscar los elementos de esta figuración en la realidad más prosaica y convertir la figura así construida en un medio para transformar esta misma realidad. Las *Lecciones sobre la estética* se publicaron en Berlín en 1835. Seis años más tarde, en Boston, un lector norteamericano de Hegel, Ralph Waldo Emerson, indicaba la tarea del poeta venidero: dar expresión espiritual a la forma de vida de ese nuevo mundo americano cuya poesía está aún latente, oculta tanto en la banalidad de las actividades domésticas como en la dureza de las relaciones económicas y la brutalidad de los conflictos. Un poco más tarde, Ruskin opondrá la belleza de las pinturas de caballete al valor espiritual del arte de construir y decorar viviendas diseñadas para albergar y expresar la vida. Y, en el siglo siguiente, los artistas de la Rusia revolucionaria declararán que el papel del arte ya no era hacer «obras de arte», sino construir las formas de la nueva vida y transformar el decorado de lo visible, desde los edificios para la Internacional obrera hasta los kioscos de propaganda, los carteles y las señales de las calles, para formar la apariencia sensible de un mundo sin propiedad.

Lo que hará posible ese proyecto es que, mientras tanto, ha surgido una nueva fuerza de transformación del mundo: la técnica. Pero su papel se

malinterpreta con demasiada frecuencia. Se ve como la fuerza que impone la supremacía del espíritu dictando su voluntad a la naturaleza en lugar de tratar de imitarla. Y así lo celebra Hegel cuando dice que «tiene en este sentido más valor cualquier modesta invención técnica, y el hombre puede estar más orgulloso de haber inventado el martillo, el clavo, etc., que de sus trucos imitativos»[12]. Pero la técnica no es simplemente la fuerza que domina la naturaleza. También es el poder que ha retomado su papel: el de representante de la vida no artística en el seno del arte. La continuidad entre las escenas de la naturaleza y las construcciones del arte humano, que Uvedale Price buscaba en los paisajes de Claudio de Lorena, se realizará en la época de Frank Lloyd Wright gracias a los nuevos recursos del hormigón, el vidrio y el acero. Eso estaba todavía muy lejos en el año 1835, cuando se publicaron las *Lecciones sobre la estética* en Berlín. Pero la técnica ya empezaba a difuminar los límites entre la naturaleza y el arte. Ese mismo año, Gustav Carus, de visita en París, observó que, en materia de prestidigitación imitativa, había alcanzado una perfección negada a la mano del pintor: el diorama de Daguerre podía reproducir no sólo las formas y los colores de un edificio o de un paisaje, sino también la variación de su aspecto según la luz y las horas del día[13]. Tres años después, el propio Carus fue advertido por su amigo Alexander von Humboldt de los poderes de ese nuevo invento, la fotografía, que otro científico, François Arago, iba a hacer adoptar por el Parlamento francés[14]. Y, en 1844, William Henry Fox Talbot publicó el primer libro de reproducciones fotográficas con el elocuente título *The Pencil of Nature (El lápiz de la naturaleza)*. Entre las vistas seleccionadas, un busto de Patroclo se encontraba junto a una escoba colocada en el vano de la puerta de un granero. El espíritu había expulsado del arte a la naturaleza, pero a costa de reclamar su legado introduciendo en sus propios productos la misma indistinción que ella había encarnado en el siglo de los jardines y el paisaje: la indistinción entre lo que es arte y lo que no lo es.

---

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. franc. Jean-Pierre Lefebvre y Veronica von Schenk, París, Aubier, 1995, t. 1, p. 179 [ed. cast.: *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotons, Madrid, Akal, 1989, p. 99].

[2] Esas conferencias no se han editado, pero proporcionaron el material para la publicación posterior de *Cosmos* (1845), donde esa anticipación estética de la conexión científica de fenómenos de la naturaleza se afirma e ilustra constantemente.

[3] Gustav Carus, *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, trad. franc. Erika Dickenherr, Alain

Pernet y Rainer Rochlitz, Klincsieck, 1988, p. 109 [ed. cast.: *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje*, trad. J. L. Arantegui, Madrid, Machado Grupo de Distribución, 1992]. Véanse también Roland Recht, *La Lettre de Humboldt: Du jardin paysager au daguerréotype*, París, Christian Bourgois, 2006, y Élizabeth Décultot, *Peindre le paysage: Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, Du Lérot, 1996.

[4] Hegel, *Cours d'esthétique*, cit., t. 1, p. 179 [ed. cast. cit., p. 99]

[5] *Ibid.,* pp. 45-46 [ed. cast. cit., p. 27].

[6] *Ibid.,* p. 218 [ed. cast. cit., p. 121].

[7] «Mein Aug erhebt sich zu des ew'gen Himmels Wölbung, / zu dir, o glänzendes Gestirn der Nacht! / und aller Wünsche, aller Hofnungen / Vergessen strömt aus deiner Ewigkeit herab; / der Sinn verliert sich in dem Anschaun, / was mein ich nannte schwindet, / ich gebe mich dem unermeslichen dahin, / ich bin in ihm bin alles, bin nur es» («Mis ojos se elevan hacia la bóveda eterna del cielo, / hacia ti, ¡oh estrella resplandeciente de la noche!, / y todos los deseos, todas las esperanzas / olvidadas bajan de tu eternidad; / el sentido se pierde en la contemplación, / lo que llamaba mío se desvanece, / me entrego a lo inconmensurable, / estoy en él, soy todo, soy sólo él»), «Eleusis», a Hölderlin, agosto de 1796, versión francesa en G. W. F. Hegel, *Correspondance*, trad. franc. Jean Carrère, París, Gallimard, 1962, t. 1, p. 41 [ed. cast. del poema en *Escritos de juventud*, trad. J. M. Ripalda y Z. Szankay, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 213-215].

[8] Friedrich Hölderlin, *La Mort d'Empédocle*, en *OEuvres*, trad. franc. Ph. Jaccottet, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, pp. 522-523 [ed. cast.: *La muerte de Empédocles*, trad. F. Formosa, Barcelona, Acantilado, 2001].

[9] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, carta a Hegel del 11 de julio de 1803, *Correspondance*, cit., t. 1, p. 72.

[10] Hegel, *Cours d'esthétique,* cit., t. 2, p. 333 [ed. cast. cit., p. 512]

[11] *Ibid.*

[12] Hegel, *Cours d'esthétique,* t. 1, p. 63 [ed. cast. cit., p. 35].

[13] Cf. Ingrid Oesterle, «Récit d'un voyage à Paris: métropole et paysage chez Carl Gustav Carus (1835)», *Revue germanique internationale* 7 (1997), pp. 138-139.

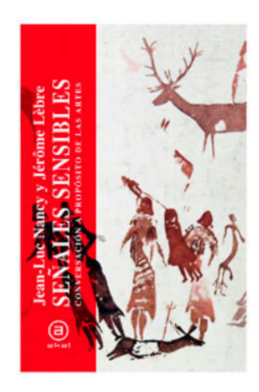
[14] Cf. Recht, *op. cit.*

LOS CAPRICHOS

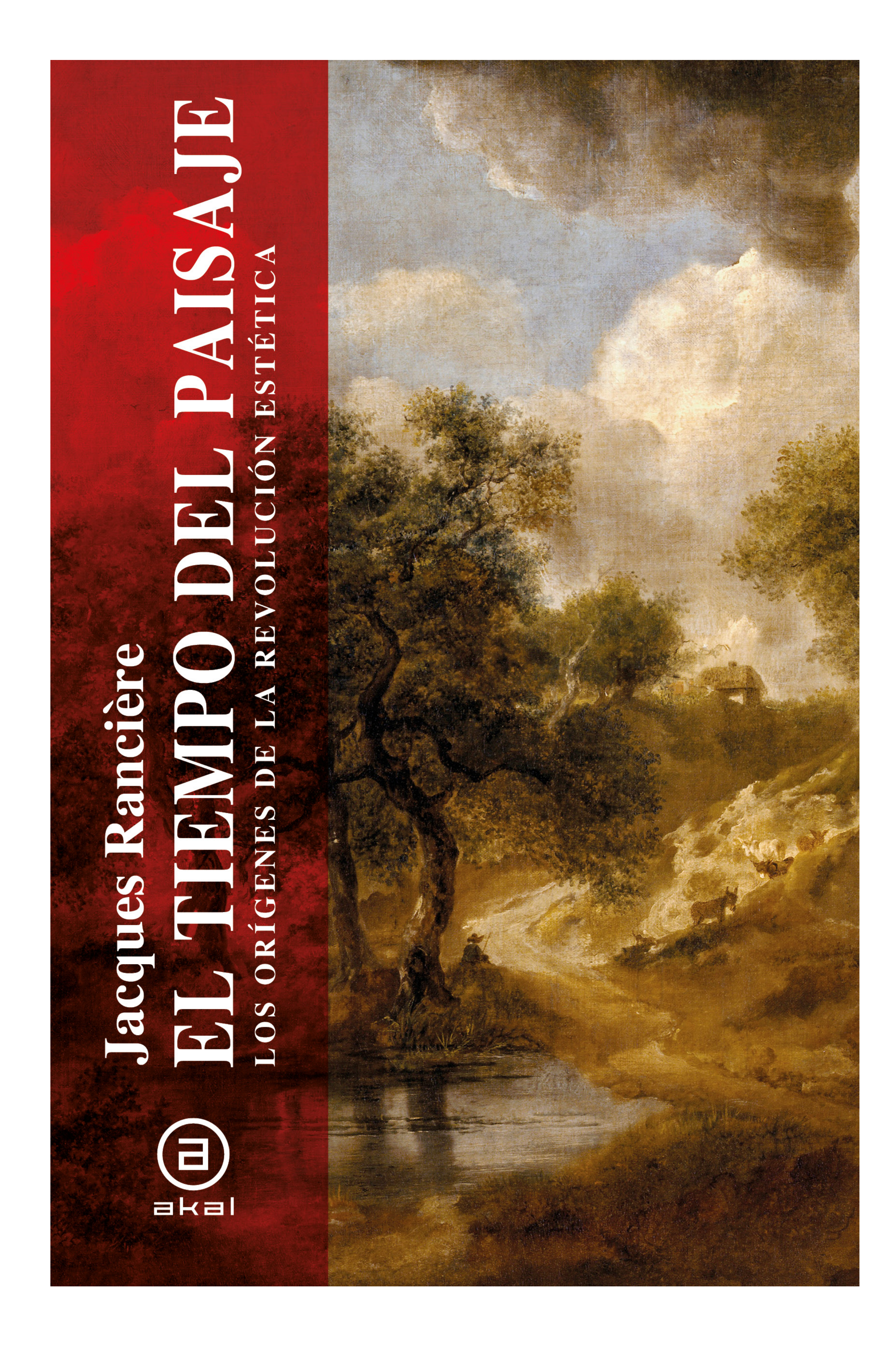
Los Caprichos Una propuesta de ensayos para pensar, repensar y, si es necesario, dar la vuelta a la creación cultural, de la pintura a la música, de la literatura a la arquitectura, desde disciplinas propias y ajenas, con enfoques en los que la heterodoxia es bienvenida, para arrojar nueva luz al hecho cultural en estos tiempos de apresuramiento y tinieblas.










Jacques Rancière
EL TIEMPO DEL PAISAJE
LOS ORÍGENES DE LA REVOLUCIÓN ESTÉTICA
akal

Document Outline